كلمة الفنون

«مهرجان أجيال المستقبل الثقافي الحادي والعشرون»، و«مهرجان الكويت المسرحي السابع»، مناسبتان ثقافيتان فنيتان مرتا على المجلس الوطني والكويت خلال الشهر الفائت، وكان لكل منهما مذاقه وأهميته الخاصة.

ولا نبالغ إذا قلنا إن «مهرجان أجيال المستقبل الثقافي»، هو من أهم المهرجانات الموجهة إلى الطفل والناشئة، التي يقيمها المجلس الوطني، حيث الأهداف الطموحة، والنتائج المأمولة، والآمال العريضة المرجوة والمبتغاة من إقامته. فضلا عن أنه تظاهرة إيجابية يسعى المجلس من خلالها إلى التأكيد على اهتمامه برعاية الطفل والناشئة، والعمل على تضافر جهود المؤسسات الرسمية والأهلية والخاصة، مع الجهود التي يبذلها المجلس الوطني من أجل دعم وتطوير المشاريع والبرامج الموجهة إلى الطفل والناشئة، ومن أجل خلق فرص للتواصل مع الأعمال الإبداعية، وفتح قنوات للحوار الثقافي بين مختلف الأجيال. والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في سعيه إلى تحقيق ذلك، يحرص أيضا على رعاية المواهب الكويتية الواعدة، باذلا كل الجهود والإمكانات الثقافية والفنية للنهوض بعالم الطفل والناشئة، ليكون قادرا على مواجهة تحديات العصر، مستندا في ذلك إلى المبادئ الإنسانية الرفيعة، وقيم الآباء والأجداد.

مهرجان الكويت المسرحي السابع الذي أقيمت فعالياته من ١٢ إلى ٢١ أبريل ٢٠٠٤، وتضمن عروضا مسرحية، وندوات متخصصة في قضايا المسرح، كان فرصة طيبة لالتقاء المبدعين من المثقفين والأدباء والفنانين الكويتيين والخليجيين والعرب، لتبادل الرأي والإفادة والاستفادة، وتواصل الحوار الثقافي والفني الحضاري، لكونه الأسلوب الأمثل للوصول إلى نتائج طيبة تدفع بالحركة المسرحية الكويتية إلى الأمام.

إن الحركة المسرحية لتقف في القلب من الحركة الثقافية في الكويت منذ الخمسينيات من القرن الماضي. وكان من نتيجة ذلك عشرات المسرحيات التي قدمت من خلال عناصر إبداعية كويتية، سواء في التأليف أو الإخراج أو التمثيل، ومنها ما قدم على خشبة المسرح في العديد من البلدان العربية في مناسبات مختلفة، ونالت جوائز مشرفة.

إن إقامة هذا المهرجان تأتي استمرارا لتفاعل وحيوية، وحضور الحركة المسرحية، ويحدونا الأمل جميعا في أن يواصل المسرحيون في الكويت عطاءاتهم المعهودة، ليتبوأ المسرح مكانته اللائقة والمنشودة على المستويين الخليجي والعربي.

إن العامل المشترك بين مهرجان أجيال المستقبل ومهرجان الكويت المسرحي، هو أنهما تظاهرتان ثقافيتان لهما أهدافهما النبيلة، يسعى المجلس إلى تطويرهما وتفعيل برامجهما، كما أنهما صورتان ناصعتان للمشهد الثقافي في دولة الكويت.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جلسة «مارسول» ١٩٩٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمثل «البنائية» إحد أهم التيارات المعاصرة في النحت في القرن العشرين ذلك لأن هذه المدرسة اتجهت إلى الهندسة الميكانيكية بدلا من الهندسة المعمارية لتلح على الإنشاء في النحت يقربه من الآلات، ويربطه بالتقنيات الحديثة من معادن ومواد بلاستيكية.

ويرجع الفضل إلى الفنان السوفييتي فلاديمير تايلين الذي نحت تمثالا من الخشب والمعدن والزجاج على بروز المدرسة الإنسانية بين عامي ١٩١٩ - ١٩٢٠ واسمه «نموذج لنصب تذكاري تحية إلى الأممية الثالثة».

النصب التذكارية الفنية

موسيقى جديدة في تشكيل الإيقاعات البصرية

عبدالرسول سلمان - الكويت

وعلى ذلك فإن البنائية عبارة عن تجربة لها صلاتها بالمستقبلية التي انتشرت في أوروبا، وعلى صلة بالتطور الصناعي الهندسي والميكانيكي، الذي يدعو إلى تقديم نحت معادن مختلفة، ومن أهم هؤلاء النحاتين الذين طوروا تجاربهم استنادا إلى مفاهيم بنائية غابو وبنسنر، وهما شقيقان اتجها إلى النحت البنائي وقالا بأن تكوين الرأس يمكن تشكيله من «سطوح» و «تجاويف» بحيث يتخلل الفراغ أمام استخدام البلاستيك والمعادن الحديثة في النحت، وأعطت للنحاتين الأفكار لتكوينات لا حدود لها في أشكالها وفي موادها، وهكذا أصبحت أمام تماثيل شفافة بصفائح وفراغات، وأشكال غريبة مبتكرة كأنها حركات الفضاء حيث ترتبط هذه الأشكال بالعصر التقنوي الذي نعيشه.

إن ما يميز وضع ما بعد الحرب العالمية الثانية - في النحت بخاصة - هو الإصرار على عدم الانتماء إلى حركة ما .. على «التفكير الفني الحر» هذه النزعة كانت الأرجح سمة من سمات أساتذة الفن في أي مرحلة في عصرنا. مثل بيكاسو رائد الحركات الجديدة المتعددة. أما هنري مور فيمكن أن يحسب، لأسباب وجيهة، على السرياليين، غير أن مور نفسه لم ينتسب إلى هذه الحركة أو غيرها. لقد وصف هارولد روزينبرغ، بفطنته المعهودة، الوضع كما يلي: «في زماننا هذا نجد أن حركات الفن هي التي تضمن استمرارية الأسلوب وتحفز على تبادل الأفكار والإدراكات بين الفنانين الذين يمدونها بنقاط جديدة للانطلاق نحو الابتكارات الفردية، إن تقاطع الحركات الفنية عبر الزمان والمكان يجمع الفن الحديث في كل يوفر الخلفية الذهنية والرؤيوية للرسوم الفردية».

ويعتبر إدواردو باولوزي من أول من ابتكر أسلوبا جديدا في عالم النحت عام ١٩٤٥، وهذا لا يعني التقليل من أصالة نحاتين أمثال: سيزار، وروبرت، ومولر، وفرتيز، وأثروبا، وجيرمن ريشيه، وثيودور روزاك، وبيرتو لارديرا، وريتشارد ليبولد، وآخرين غيرهم. بل يمكن القول إن هناك إسهامات أصلية فعلا قدمها هؤلاء النحاتون لحركة قائمة، لكنهم لم يبتكروا تقنية جديدة من الواقع وهو ما حققه بالوزي في أحدث بنائياته «المهندسة» (مدينة الدائرة والمربع - ١٩٦٣، وتكفنستلين في كاسينو - ١٩٦٣، والعالم المقسوم إلى حقائق - ١٩٦٣ حتى المرحلة الأخيرة من هذا التطور، الذي بدأ منذ عام ١٩٦١).

كان لا يزال بالإمكان أن ننسب عملا لباولوزي إلى أعمال لريشيه أو سيزار، وبالتأكيد لمنحوتة بيكاسو «سعدان وشاب -

١٩٥١، لكن صور باولوزي الجديدة: أدوات آلات لها وظائف أو كمبيوترات عقيمة لا تستقي مثل أعماله السابقة.

وأما أسباب تطور النحت المعاصر يرجع إلى أننا نعيش في ظل حضارة تعتمد إلى حد بعيد على علم المعادن في نتاجها المكنني وفي توزيع هذا الانتاج، صحيح أن اعتماد الصناعة أخيرا على المعادن الطبيعية وجد له منافسا باختراع المواد المصنعة العديدة، وهو تطور استرعى اهتمام الفنانين أيضا فاستغلوه لكن معادن مثل البرونز والفولاذ والحديد والألمنيوم تبقى المواد المميزة في صبها وصقلها وإكسائها، وفي المحصلة تكتسب قابلية التحمل والبقاء ما تفوق أي مادة عدا الأحجار الصلدة جدا.

وبغض النظر عن الدوافع الأيديولوجية التي قد تقود النحات إلى اختيار المعدن، الحديد .. إلخ كمواد ذات دلالة رمزية معينة، تبدو التبريرات الرئيسية لهذا التطور قائمة على سببين:

١ - إمكان الافادة من المادة الجاهزة.

٢ - سهولة البناء.

في السنوات الخمسين الماضية، لم يكن الحصول على الحجر أو الخشب للنحت أكثر صعوبة فحسب، بل أكثر كلفة أيضا. وعلاوة على ثمنه المرتفع أصبح لزاما على المرء أن يأخذ في الحسبان الكلفة المتصاعدة لسبك البرونز. لكن السبك قياسا بالتطور الذي نحن بصدده، لم يعد ضرورة ملحة. إن سبك أو صب البرونز هو أحد أقدم التقنيات في النحت وأكثرها انتشارا لكن النظرة إليه ظلت على الدوام سبيلا لإعطاء الأولوية للأشياء المقبولة مسبقا واستثمارا لخصائص البرونز الحسية، لكن هذا الأمر لم يعد هو السبب في توجه النحات الحديث إلى المعدن كواسطة. صحيح أن نحاتين أمثال: هنري مور، وجياكوميت، وماريني، وليبشتز لا يزالون يسعون إلى استثمار خصائص البرونز الحسية ويعلقون أهمية كبيرة على مزايا السطحية، إلا أن ذلك يؤلف حافزا للنحات الحديث في المعدن، الذي بات يحتقر مثل هذا «الصقل» ويسعى لاستثمار خصائص المادة الخشنة: المطروقة أو المسبوكة.

للمعادن، بوجه عام خصائص فريدة معينة، إن بالإمكان مطها إلى هيئة أسلاك، وبالإمكان طرقها وجعلها بالشكل المطلوب، وبالإمكان صهرها وصبها في أشكال مهيأة سلفا، أو ضغطها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطاقة لـ «جينز كونلز» ١٩٩٠

فالنحات الحديث يستغل كل هذه الإمكانات، ولذا صرنا نشهد نحتا سلكيا (بيكاسو، كالدر، تبلر، لاسو، بودمر، ليبولد، كريك، ديفيد سميث، خوزيه دي ريفيرا، ماري فييرا، بل ... وكثير غيرهم). كما شهدنا شرائح حديدية ملحومة (لارديرا، جاكوبسن، أو هلمان، هوسكن، تشيليدا) وكثيرا من التركيبات والتنويعات لهذه التقنيات كأعمال انطوان بيفسنر مثلا في استثمار الخبرة الحرفية المعدنية ذات الدقة والمهارة المتناهية كما أن تشاوديك ابتكر تقنية خاصة لمسبوكاته. إن المعدن بعامة من الطواعية بحيث يخضع لأي تصور شكلي بين يدي النحات وقدرته على التكيف تفسر لنا سبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر.

منذ ظهور النحت في عصور ما قبل التاريخ ومرورا بالعصور المتعاقبة حتى العصر الحديث، كان النحت فنا ذا شكل صلب، ذا كتلة تنسب مزاياه إلى ما يشغله من حيز فضائي، لقد أُثني على رودان لأنه استطاع أن يعيد انتماء خواصه إلى الفن. وقد كان أتباع رودان أمثال: ميول، ماتيس، بورديل، ليمبرك، برانكوسي، لورينز، آرب (بخاصة) وحتى هنري مور، كانوا ولا يزالون نحاتين بالمعنى التقليدي. فما الذي كُسب، وما الذي فُقد بهذه الانتقالة إلى النحت «الخطوطي»؟

النحت الجديد المفتوح شكلا في أساسه، الدينامي في قصده، يسعى إلى إخفاء ثقله وكتلته، إنه ليس متماسكا بل متواصل. خربشة في الهواء وبعيدا عن بلوغ نقطة استراحة أو استقرار على مستوى أفقي فقد انطلق من الأرض ينشد حركة مثالية في الفضاء، وبعيدا عن تجانسه مع مفهوم «الاحتواء» صار مفصليا في أساسه يخاطب المشاهد بمنافس حادة استفزازية. قد يقدم أحيانا سطحا مصقولا، لكنه يهدف من خلال ذلك، إلى تأكيد سمة الخشونة المهيمنة، أكثر من هذا وتفاديا لإي ايحاء بمهارة حرفية مقصودة فإنه يلجأ إلى فضلات المعادن ويستخدم مطارق الآلات وضاغطاتها التي تستعمل في مستودعات الهدم والركام لقولبتها من جديدة في تكتلات لاشكلية كما في أعمال شامبرلين وسيزار.

عند سيزار نجد الأجسام البشرية المشوهة من جذوع خربة متداعية، بطونا ممزقة، بالجراح العميقة، تحملها بشكل يدعو إلى الشفقة، ساقان متصلبتان تعرتا من اللحم تقريبا.

هذه الأعمال قد صنعت بقطع من الحديد، مقطعة بالحملاج. ثم ملحومة، مما يزيد في بعض الشقة بينها وبين الصورة السليمة للحياة، علما بأن سيزار Cesar يعكف على ابراز هذه الشقة كما يدأب على إعطائنا وعيا بالحياة يتراوح بين التسلية والآلام، كل ذلك بوحي مزاجه المرح اللاذع.

أما جيرمن ريشييه Germaine Richer فلا تنكب على تشويه الجسد والوجه البشريين بقدر ما تنكب على تقبيحهما والإساءة إليهما، فهي تجرحهما وتثقبهما، وتقطع أوصالهما، وتنزع أجزاء منهما، إن من يرى منحوتاتها يخيل إليه أن هذه المنحوتات كانت دفينة زمنا طويلا، ثم أخرجت من باطن الأرض من دون عناية من قبل نباشين مؤهلين. فقولبها فظ، تبلغ أحيانا سطحية الأشكال حدا تبدو معه كأنها بالكاد مرسومة. إلى جانب هذه الإنسانية الجلفة المشؤومة التي لا تعرف إلا أكثر الغرائز بهيمية وأكثر المخاوف ترويعا، تنحت جيرمن ريشييه تماثيل بعض الحيوانات كالخفاش، الضفدع الذكر، العنكبوت، أو الحشرة المسماة «الراهبة» أي حيوانات لا يحبها الناس بصورة عامة ويطيب للفنانة أن تعطيها مناظر منفرة أو قاسية أو مليئة بالتهديد.

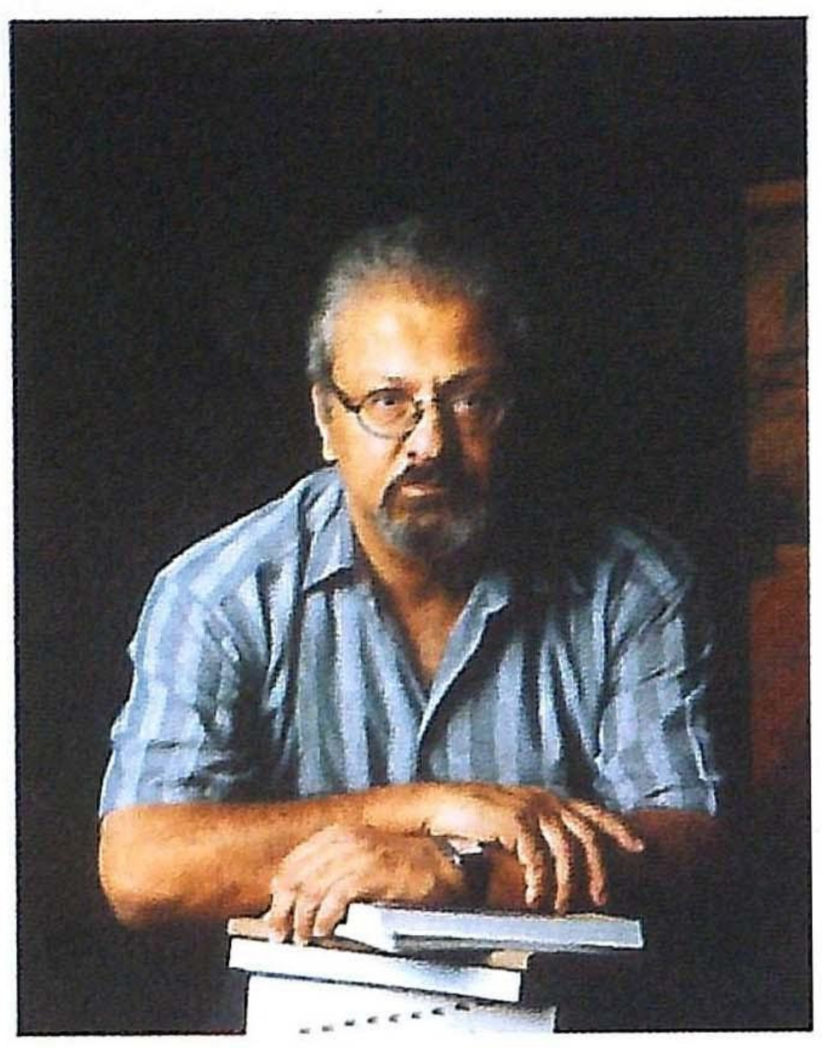
إذا كانت الاتجاهات البنائية تنحسر وتتراجع في النحت كما في التصوير، فهي لم تتلاش تماما، بل إن إمكانات جديدة كل الجدة في المذهب البنائي قد جرى اكتشافها على يد شوفر Schoffer، وهو أكثر من جميع سابقيه اهتماما بأن تكون أعماله قريبة من أعمال المهندسين. لذلك يقتصر على استعمال مواد كالفولاذ، والألمنيوم، والنحاس المصقول واللدائن. بل يحرص بالإضافة إلى ذلك على استعمال آخر ما انتجته فتوحات العلم. بالفعل إذا كان شوفر قد بدأ حوالي عام ١٩٥٠ بتجميع القضبان والصفائح بحيث يشكل بها هياكل هندسية تسيطر عليها الزوايا القائمة (كما هو الأمر عند مندريان) فسرعان ما قاده حب «الديناميكية الفضائية» إلى إدخال الحركة في أعماله. نقصد هنا الحركة الحقيقية، لا تلك الموحى بها ... في عام ١٩٥٦. بنى بمعونة أحد المهندسين أول منحوتاته المتحركة وهي تتحرك بأوامر وإشراف دماغ إلكتروني هي في تحركها، تظهر العناصر التي تتكون منها تحت زاوية متغيرة دائما. مما يجعل هذه العناصر تفقد فورا قسما من انتظامها وصلابتها.

وفي عام ١٩٦٠ صنع شيفر جهازا سماه «لومينسكوب» يعرض بواسطته على شاشة كبيرة من البكسيجلاس أشكالا ضوئية لها تحولات غير متوقعة إطلاقا، فتارة يشعر الناظر أنه يشهد مولد الدنيا المبهر، وطورا يظن أنه يرى كوارث كونية هائلة.

إن هذه التركيبات المعقدة التي تضيف إليها الموسيقى بعدا إضافيا لا يعقل تصورها إلا في التطور الصناعي في القرن العشرين ◆

انطلقت مسيرة معرض «تواشجات بين شاعر وفنانين» من «المتحف الوطني الأردني» في أبريل الماضي، ويواصل مسيرته إلى كل من «مركز الفنون في البحرين» وختاما في بيروت. والمعرض يضم ما يزيد على ٧٠ عملا فنيا، تتوزع بين اللوحة والمحفورة والدفتر والفيلم والإنشاءات الفراغية والتركيبات الورقية، وتعود إلى الفنانين العرب: وجدان (الأردن)، وإيتيل عدنان وغادة جمال (لبنان)، وجمال عبدالرحيم (البحرين)، وفيصل السمرة (السعودية)، ومحمد فتحي أبو النجا (مصر) وهناء مال الله (العراق).

تلتقي الأعمال الفنية حول شعر اللبناني الدكتور شربل داغر، وتستلهمه في تعبيرات فنية مجددة ومنوعة. ولقد قدم الدكتور خالد خريس، المدير العام للمتحف الأردني، الشاعر بهذه الكلمات: «الشاعر المرموق في العربية، المترجم إلى أكثر من لغة، والمدروس في أعمال أكاديمية عديدة، فضلا عن دوره الكبير في دراسة وتقصي الفنون العربية، قديما وحديثا: لقد جمع داغر في دراساته التاريخية والجمالية بين الفن واللغة، وطلب معنى الشعر في الآخر ومعه».


د. شربل داغر

نظمت المعرض «الجمعية الملكية للفنون الجميلة»، وقدمته في المتحف الأردني في شهري تشرين الأول/أكتوبر وتشرين الثاني/نوفمبر، وجرى تمديده بعد نجاحه حتى نهاية السنة الماضية. وصدر في هذه المناسبة دليل متميز عن المعرض، بالألوان، شاركت فيه نخبة من النقاد العرب، ويعد في حد ذاته كتابا مرجعيا في علاقات الشعر بالفنون الحديثة، ولا سيما في دراسة الدكتور فريد الزاهي (المغرب): «الشعر والتشكيل، الحوار المتعدد»، ودراسة الدكتور محمود أمهز (لبنان) «الحروفية العربية: رهانات وآفاق». والدليل كتاب يساهم في التعريف بالمشاركين، فكتب الناقد العراقي فاروق يوسف عن الشاعر داغر: «شربل داغر الذاهب إلى الشعر بخيال الرسام»، والناقد اللبناني عمران القيسي عن الفنانة وجدان: «معلقات الشعر واللون»، وكتب الدكتور امهز عن الفنانة إيتيل عدنان: «حنين اللون إلى الحرف»، والناقد البحريني فريد رمضان عن الفنان جمال عبدالرحيم: «رشم على كتب الماء»، والناقد القيسي عن عمل مال الله: «العمل الفني قوة تخلق ذاتها ذاتيا»، والناقد السوري زهير غانم عن الفنانة غادة جمال: «رؤيا الحجر وقصائد اللون»، والناقد اللبناني جاك الأسود عن الفنان محمد أبو النجا: «شعريات ورّاق»، وقدم الفنان فيصل السمرة بنفسه تجربته الخاصة، القائمة على تصوير فيلم بالفيديو، بعنوان: «تحولات: أبعد من الصورة».

الشعر سببا لمعرض تشكيلي سباعي متكامل

تواشجات شربل داغر بين النصين التصويري والشعري

عمران القيسي - عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقول الدكتور خالد خريس، المدير العام للمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، في تقديم دليل المعرض: «إن العلاقة بين الشعر والتشكيل قديمة ومتجددة أيضا، والمعرض يقدم نماذج تظهر أن الفنون متفاعلة فيما بينها، وتعبر عن وجود الإنسان والأمة وتطلعاتها»، ويلتقي المعرض، كما يدل عليه عنوانه، حول «تواشجات» أي حول علاقات شديدة التفاعل والحيوية، بين القصيدة والفن البصري، بين الحرف واللون. ويضم المعرض منتخبات متجددة من «الحروفية»، ما يشير إلى حيويتها المتألقة، ويمدها بحياة متمادية، خلافا لبعض التوقعات المتسرعة. إلا أن الصلة بالقصيدة لا تقتصر على الحروفية وحدها، إذ إن تجارب بعض الفنانين المشاركين تبتعد عنها ابتعادا صريحا. وتسعى الأعمال الفنية، من خلال أدواتها المتباينة، إلى الألفة مع القصيدة، إلى «تواشجات» معها، لا تقتصر على استنطاق اللفظ في العبارة وإنما المتخيل أيضا.

حروفية لإيتيل عدنان

وهذه الالتفاتة المميزة إلى شعر داغر افتتحها الفنان البحريني جمال عبدالرحيم قبل ثلاث سنوات، من خلال عمل «رشم» (١٢ محفورة)، حصد نجاحا فنيا كبيرا، ابتداء من البحرين، مرورا بعرضه في أكثر من مدينة، بين الكويت والقاهرة وبيروت وباريس.

وفيما يلي متابعة نقدية للمعرض للناقد عمران القيسي، ومقابلة مع الشاعر شربل داغر، حول هذه التجربة المميزة.

احتفالية المتحف الملكي الأردني بمعرض سباعي كانت أكثر من نظرة استدلالية عن مدى عمق الأثر الذي يتركه النص الشعري على النص التصويري. وذلك أن هذه القصائد التي كتبها مثقف كبير يعرف كيف يقرأ الصورة بصريا، ويسطر النص شعريا، بمستوى شربل داغر، قدمت ذاتها بصيغة تختلف عن انتشارها الذاتي على صفحة كتاب شعري مليء بالنصوص الكتابية فقط. إذ الصورة التي تستبطن معنى الشعر، سوف تشير إلى ماهيات اخرى، لا تشاهد الا بالعين الثالثة التي يمتلكها مثقف يرى أن إشكالية اللغة من حيث كونها صوتا لابثا، لا يمكن تجاوزها الا بتحويل هذا اللابث إلى متحرك مرئي، والمدرك الفعلي إلى مدرك حسي.

الشعر هو النص الأكثر تجريدا بين النصوص الفكرية كلها، فيما اللوحة هي الأكثر تعبيرية إذا ما أرادت أن تقترب من روح القصيدة، ولهذا تلازمت النصوص الشعرية والنصوص الفنية التصويرية، ليس على مستوى الاستقطاب بين المبهم والواضح، بل انطلاقا من تلك العلاقة الوثنية التي ما برحت تزداد تفاعلا بين النصين الذهني والبصري.

يقول شربل داغر في قصيدة تحمل عنوان «اسمي عنوان»:

«عنواني يسبقني
فيما أتهجى حركاتي،
إلى ضيوف يستقبلوني
في ما هو بيتي».

هنا تكمن فضيحة النص لذاته، حيث اللغة اكتفاء بشرح حالة أخطر ما فيها عري الموصوف وسلبية الواصف.

لكن لو أردنا أن نقارب هذا النص مع اي عمل تشكيلي شارك في امتثال القصيدة تعبيريا أو تجريديا لوجدنا أن فنانة بمستوى الأميرة وجدان علي، وهي مثقفة وباحثة وتشكيلية أردنية، لمست الجوانب الأثيرية من النص الشعري. فهي عندما تستعمل أنواعا خاصة من الورق المعجون من لدائن نباتية نادرة كورق الورد، أو سيقان الأغصان القنبية الطرية. فإنها سوف تخترع بسبب النص حالة من التناضد الجميل، الذي يرى في البناء العمودي للشعر، سببا لنزول أعمدة ضوئية أو نورانية مشغولة بإضافات تقطيرية لألوان مائية تزيد الحالة الشعرية استرسالية. كأني هنا أتقبل بناء أو تأليفا فنيا يعود بالشعر وبالرسم إلى إفصاحه الورقي، فالورقة هي الرقيم المعلق الذي عليه تنطبع ذاكرة القصيدة كما تنطبع ذاكرة اللون.

الورقة لا تخفي شيئا.. ألم يقل شربل داغر في قصيدته «أكتب إذ أرى» الوديعة لا تخفي شيئا. إذن هي الذات التي سوف يخفيها الرسام والشاعر لكي يطلقاها كعصفور يجرب الطيران للمرة الأولى في يوم ضبابي صامت. فيجيء المعرض جزرا رؤيوية لتفاسير عديدة. بعدد الرسامين، وليس بعدد القصائد، لأن المناسبة كان يمكن أن يشارك فيها شعراء بعدد أبيات التواشجات إن لم نقل بعدد كلماتها.

النص كتنزيل مقروء فوق اللون. عند إيتيل عدنان له المعنى التعبيري والتجريدي في ذات الآن. لكن من يعرف إيتيل الشاعرة، سوف يدرك أنها حين ترسم الشعر تعيش حالة استنطاق لنصوصه شريطة أن تغالب في بوحها مجاهل اللون، هي إذن لا تكتب في لحظة التأليف التشكيلي نصا يعود إلى شربل داغر فحسب، بل تنخطف نحو نص ادركت بحسها الشعري أنه يتمطى لكي يعير جلدا إضافيا لبدن الرسامة، التي ذهبت في مسيرتها إلى أقصى التجريد والترميز مشيدة كاتدرائية من التأويل اللوني الرائع.

لكن هناك حالة الحفر، وهي حالة تقنية يفترض أن تكون لها قساوتها المطلقة، بيد أن الأقواس المنحنية لجمال عبدالرحيم، سوف تخترع عالما ثنائيا، او هو مليء بثنائيته التي تتناظر لتكون حوارا صريحا بين الأسود والأبيض، أو بين القمة والنور، وحتى بين السطوح المتباينة في الملمس.

هنا البرتقالي هو «برتقالة تصير لطخة صفراء، تسيل من جملة الشاعر» وهذه فسحة أبعد من أي أفق.. إذن لم لا يلتقي «الرشم» كقوة احترافية مع النص الشعري الذي يصرخ في المصور قائلا: «هل يرى ما يبصر؟ من يصور من؟».

لكن الأصعب في زمن القلق الذاتي أو المصيري إذا أردنا المجازفة، سوف نلمسه في أعمال العراقية هناء مال الله، فهي فنانة ذهبت إلى مفهوم القدم الزمني الذي اشتغل عليه تأويليا ذات يوم، ولم يزل يشتغل، فنان بمستوى شاكر حسن آل سعيد. لكن هذه الفنانة، التي تدفع بالنص إلى أقصى احتمالات اللغة وما تفرزه من أبعاد تجريدية أو تأويلية، سوف تصوغ مسطحا صعبا للغاية، لا يذهب إلى النص الشعري الذي كتبه شربل داغر بل يجذبه إلى بريته بعصب قابل على تحمل كل الاحتمالات والتأويلات، فنانة تفكر كثيرا قبل أن تؤلف عملها الفني، لكنها تفكر أكثر أثناء عملية الخلق، لذلك لا تفرغ مكنوناتها بل تتبادل الاكتناز مع النص، وتلتقي وجوديا مع الشعر.

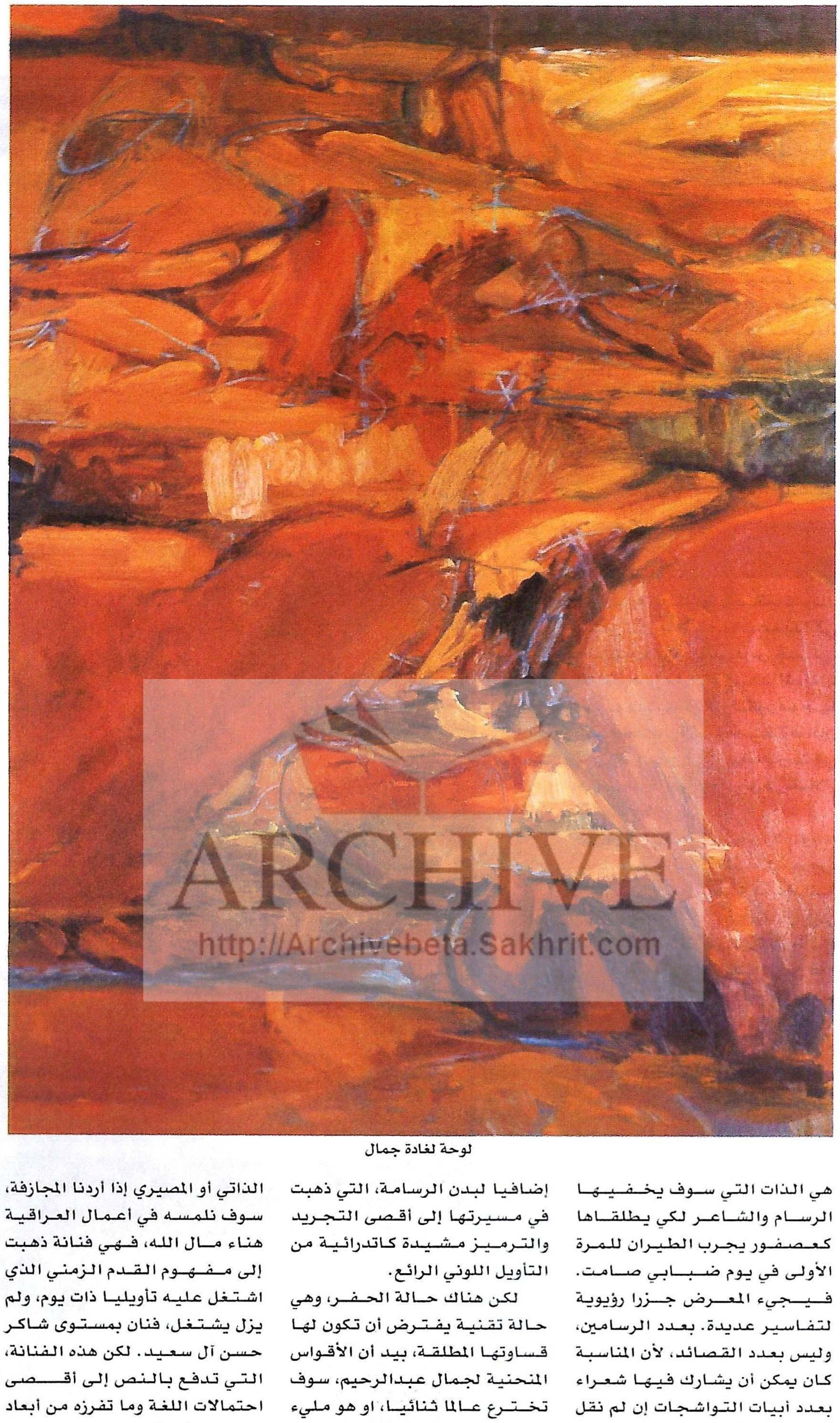
وليس شرطا أن تكون اللوحة قد رسمت بسبب القصيدة، بل هي صداقة المحطة الواحدة التي يلتقي فيها النصان الشعري والتشكيلي، فنكون أمام تلازم جميل وممتع، تماما كما هو الأمر بالنسبة لأعمال غادة جمال، هذه الفنانة التي تسعى بكل طاقاتها لاستنتاج الصوت السري الذي هو السبب أو الدافع لهذا التأليف القاسي، فهذه الفنانة كما في تجاربها المتقدمة تغمض عينيها حين تقرر أن تضيف ما يحطم نظام الأشياء الثابتة في النهاية.

لكن بوصفه تقنيا جيدا، وخبيرا في تجاوز أي نمط مألوف سوف نقرا الكتب المرسومة والمرزومة للفنان المصري الشاب محمد فتحي أبو النجا، إنه مثير فعلا، ليس في استعمالاته للمواد المتنوعة، بل في مفاهيمه القاسية عندما يستجلي الحدث تشكيليا، ففي مرة سابقة وضمن بينالة الاسكندرية لدول البحر المتوسط - وقد كنت عضوا في لجنة التحكيم في تلك الدورة - قدم مفهوما صادما عن الكتاب المطارد الذي يحرق في مكتبات العالم العربي. كما يشير إلى نكبة مكتبة الاسكندرية أو إلى نكبة ابن رشد، لكنه الآن وهو يشكل قصائد شربل داغر سوف نكتشف نوعا من الاحتفالية المدهشة حين يتحول الشعر إلى كتابة سحرية تنداح في صلب التأليف وتعادله.

أما تحولات فيصل السمرة، فهي إشارات ثقافية تتجلى في الذهاب مع الشعر إلى المدى الإعلاني أو الإشهاري للقصيدة.

نستخلص من ذلك أن شربل داغر، وعبر شعره الذي أطلق عليه «تواشجات»، قدم تحريضا متينا وشيقا استحضر التشكيل ذاته من خلال انفعال الفنان بالشعر وتحوله في لحظة «مزجة» إلى قارئ مزاجي للنص الشعري.

يقول شربل داغر في مقابلة معه: تروق لي صفة المحرض -لا الموجه - ذلك أن علاقتي بهذا المعرض، وبهؤلاء الفنانين نشأت من إقبالهم الحر والطوعي على قصائدي، ومن عمل بعضهم السابق على إنتاج أعمال فنية باستقلال عن هذا المعرض، وقبل تبلور فكرة قيامه، لكنه يصعب عليّ في المقابل الحديث عن دوري المحرض، إذ إن السؤال يتوجه إلى الفنانين قبلي، ولو كان لي أن استعين بتصريحاتهم وأقوالهم لاستعنت بما قالته الفنانة الأردنية وجدان، بأن مطالعتها لقصائدي احدثت في نفسها، بل في أدواتها الفنية تغيرا فنيا حاسما تنبه إليه غير زائر وناقد منذ افتتاح المعرض، وهذا ما قاله بدوره الفنان المصري محمد فتحي أبو النجا، الذي أفاد أنه أقبل على قراءة قصائدي، وعلى اختيارها مواد للتشكيل بعد أن تحقق من ملمسيتها وفق تعبيره،



لوحة لغادة جمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحة امحمد فتحي ابو النجا

أي من كونها تتحدث عن عالم مادي، حسي، ملموس، وهو ما يقوم عليه عمله الفني. لقد اختصر شربل داغر حالة اللقاء بين أشعاره والأعمال الفنية بقوله: «اللوحة والقصيدة تتعايشان وتتجاوران في الوهم، في القدرة على التخيل على ارتياد طرق غير مطروقة، وتجريب احتمالات غير مسبوقة، وبناء تراكيب غير معهودة، ومراودة معان ممتنعة، هذا الذهاب البعيد تحت أجنحة الوهم يوصلنا إلى حيث لم نصل وما يصبح بالتالي موجودا، فوق الورقة، فوق اللوحة، وإن في عالم غير عالمنا الواقعي والمادي».

إنه وفي نهاية المطاف سوف يدعو الآخرين إلى تجريب هذه العلاقة المخبوءة والمنسية أحيانا بين الشعر والفن البصري.

حوار مع الشاعر شربل داغر

عرف عنك، إلى جانب كونك شاعرا، أن لك اشتغالات عديدة في الفن، بين تاريخ ونقد ودرس جمالي، إلا أنك، على ما يبدو في هذا المعرض، قد تعديت هذا الدور لتكون موجها لعمل ابداعي يشمل سبعة فنانين عرب مرموقين؛ ترى كيف مارست في هذا المعرض دور المحرض من خلال قصائدك؟

تروق لي صفة المحرض، لا الموجه، ذلك أن علاقاتي بهذا المعرض، وبهؤلاء الفنانين، نشأت من إقبالهم الحر والطوعي على قصائدي، ومن عمل بعضهم السابق على إنتاج أعمال فنية باستقلال عن هذا المعرض، وقبل تبلور فكرة قيامه. لكنه يصعب علي، في المقابل، الحديث عن دوري المحرض، إذ إن السؤال يتوجه إلى الفنانين قبلي. ولو كان لي أن استعين بأقوالهم وتصريحاتهم الصحفية، لذكرت ما قالته الفنانة الأردنية وجدان، بأن مطالعتها لقصائدي أحدثت في نفسها، بل في أدواتها الفنية، تغيرا فنيا حاسما تنبه إليه غير زائر وناقد منذ افتتاح المعرض. هذا ما قاله بدوره الفنان المصري محمد فتحي أبو النجا، الذي أفاد أنه أقبل على قراءة قصائدي، وعلى اختيارها مواد للتشكيل، بعد أن تحقق من «ملمسيتها»، وفق تعبيره، أي من كونها تتحدث عن عالم مادي، حسي، ملموس، وهو ما يقوم عليه عمله الفني.

إنه لمن دواعي غبطتي أن يكون الشعر، لا شعري تحديدا، قد فعل فعله الحيوي في العمل الفني، ولا سيما في ثقافتنا التي تراخت فيها مثل هذه العلاقات، وتراجعت فيها أسباب التفاعل، إذ ينغلق كل فن على كبرياء تميزه ووحشته في آن. وإذا كان بعض الفنانين العرب قد وجدوا في شعري ما حفز مخيلتهم، فإنهم يستعيدون، في ما يخصني، بعض ما أحدثه في إمعاني على قراءة اللوحة، وتتبعها، والتملي من مبانيها ومن فتنتها الآسرة. فأنا أعاشر صنوف الفن البصري بمتعة خالصة، فضلا عن أنها مدونة أفيد منها في تعلم كيفيات بناء النص الحديث. فلطالما أعانتني معاشرة اللوحة في قراءة ما يمكن أن يكون عليه الاجتهاد في التأليف، لقد عايشت اللوحة عن قرب، ووجدت فيها ما يدلني على الشعر.

ولقد وافق هذا الميل دراساتي في الشعر وقبل الفن نفسه، إذ تنبهت إلى أن قسما كبيرا من شعرنا يكاد يخلو من معاينة بصرية لما يتحدث عنه، ويكاد يكون خلوا من لون وهيئة وشكل، غارقا في لفظانية تنهل من سجلات الخطاب، لا من تبر الوجود.

الشعر والرسم والنقد التشكيلي تلتقي في إنجازك الإبداعي، هل يحدث أنك ترسم قصائدك، أو تفكر بالرسم شعريا؟

هذا ما تنبه إليه غير ناقد لشعري، مثل الناقد العراقي فاروق يوسف الذي تحدث في إحدى دراساته عن «المجاز البصري» في قصيدتي، وهو ما تكلم عنه بدوره الناقد المصري أمجد ريان إذ تحدث عن «الشعرية المشهدية» في شعري. وهي أوصاف وتعيينات للقصيدة أستسيغها، بعد أن تنبهت في دراساتي بدوري، إلى أن الشعر العربي، في قديمه خصوصا، ابتعد عن الملاحظة، عن المعاينة، واستغرق في الذهني أو الوجداني، المنمط والمتكرر، إلى درجة تخال فيها هذا النمط أو ذاك يتلفظ، أو يتكلم بلسان الشاعر. وهذا ما وقع فيه أيضا بعض الشعر الحديث.

هذا ما أنساق إليه في صورة واعية ولاواعية في كتابة القصيدة. هذا ما أبنيه ويبنيني في آن، إذ القصيدة، في حسابي، مثل اللوحة مدونة دالة ونافذة مطلة على غيرها، على خارجها. وفي غير قصيدة أتحقق من أنني أعامل الورقة مثل لوحة، على أنها جديرة ببناء. أو مثل باب يفضي إلى خارجه، وينغلق على ما يحتويه.

مثل هذا التعايش والتبادل بين الشعر والرسم لا يصدران فحسب عن وعي بجمالية القصيدة، وعن مستويات التعبير فيها، التي لها كما للوحة الفنية، وإنما يصدران أيضا عما أعنيه في كلامي عن «التجربة»: فكتابة القصيدة تصدر، كما رسم اللوحة، عن تجربة أي أنها تتحقق في عمل متماد على مواد، وعلى استظهار صورة منها. وفي التجربة يُدعك السابق، ويعرَّض لأحوال لا تبقيه على ما كان عليه، بل تتيح له إمكانات عيش وظهور مختلفة. فالقصيدة لا تقوم لها قائمة، في هذه التجربة، من دون أن تعود إلى خارجها، إلى ما يحيط بها، أي إلى الإنسان والعالم في آن، ما يجعلها تحاور وتستعيد أصداء. لزوم الصورة متأت، إذن، من لزوم التجربة، من لزوم التحاور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجاري في القصيدة، بينها وبين ما تتحدث عنه.

كيف لك أن تمارس دور الناقد لأعمال فنية استلهمت قصائدك في إنجازها الإبداعي؟

هذا ما تمنيته وقلته في المؤتمر الصحافي الذي سبق افتتاح المعرض، مبديا بذلك إعجابي به، وتقديري لحجم الإبداع المتمثل في تجربة كل فنان من المشاركين. فلقد استوقفني في هذا المعرض، وفي تجربة كل فنان فيه، مقدار التغير الذي تعين في هذه التجربة، بحيث يمكن القول إن بعض هؤلاء الفنانين تغيروا مع هذا المعرض، وبات هذا المعرض في مسيرتهم المخصوصة محطة فاصلة مع ما سبقها. ولقد كان لتعامل الفنانين مع شاعر، ولتباري الفنانين فيما بينهم في معرض مشترك، أثره الأكيد في تحفيز مخيلاتهم وأدواتهم، وفي تجديد مقارباتهم لعملهم الفني.

إلا أنني أتحقق في هذا الحديث من أن قولي هذا عنى في صورة غير واعية انفصالا مني عن المعرض، عن أعماله، لا بمعنى التبرؤ منه، بل بمعنى أن الأعمال الفنية تتكفل بنفسها من دوني. هي قوامة على نفسها، ولي أن أنظر إليها مثل أعمال للعرض، للتقويم، للدرس، لي كما لغيري، وإن كانت لي صلة بها ووشائج سابقة على العرض نفسه. وهو القول نفسه الذي أقوله في قصيدتي، إذ إنها تشبه ما قاله جبران في الأبناء: «أولادكم ليسوا لكم، أولادكم أبناء الحياة»، المقبلة عليهم بالضرورة، لا القابعة في منازل الأمس.

هل تجد أن قصائدك في هذا المعرض قد أعادت «مجد» الحروفية كأسلوب في التشكيل العربي؟

طبعا في هذا المعرض ما يشير، في بعض نواحيه وإنجازاته، إلى تجدد العناية بالحروفية، وإلى كونها فاعلة في المشهد التشكيلي، من دون أن تكون شبيهة بسابق الحروفية. فلقد عنت الحروفية في تجاربها السابقة نوعا من تبني الهوية، لا من التعبير عن الذات، وغلب بالتالي عليها الشاغل الحضاري، لا الفردي الخالص. اعتنى الحروفيون في ما سبق بأن يكون للفن العربي هوية، محل اشتغال مخصوص بالعرب من دون غيرهم وإلى جانب غيرهم، فيما ينشغل الفنانون المشاركون في معرض «تواشجات»، باهتمامات أخرى، تتمثل في تعبيراتهم الفردية والانفعالية والجمالية المخصوصة.

تتجدد الحروفية في هذا المعرض من دون شك، بل تثبت قابلياتها على التغير والتعايش مع تطورات الفن في العالم، فمن الملاحظ أن الفنانين الذين عمدوا إلى الحروفية في هذا المعرض تجاوبوا في الوقت عينه مع مستجدات الفن التشكيلي في العالم: هذا ما يمكن قوله في

من المعلقات الورقية للأميرة وجدان علي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجريبات أبو النجا مع الورق المصنوع باليد، الذي يغدو عجينة ذات حجم قبل أن يكون صفحة مسطحة. وهذا ما يمكن قوله في أعمال وجدان، حيث إنها تبتعد عن بناء اللوحة صوب أبنية فنية ثلاثية الأبعاد، فيتخذ العمل الفني أحيانا شكلا نحتيا، فضلا عن تأثره بعوامل محيطة به، فتتخلله وتعبره. وهذا ما يمكن قوله في عمل العراقية هناء مال الله، حيث إنها، في أحد أعمالها، تعول على لعبة الضوء والظل، ويبدو العمل في صورة متغيرة تبعا لتغير انعكاسات الضوء عليه، وبالتالي على الجدار.

مباحث في الحروفية، إذن، وخارجها في آن. والفنان في هذه التجربة صاحب هم جمالي وإنساني، في المقام الأول، ولم يكلف نفسه بمهمة أو مسؤولية، ولم يدعِ تمثيل غيره، قوما أو معتقدا أو غيرهما. هي «تواشجات»، أي صلات تفاعل، بين أخذ ورد، وليست تكليفات ببرنامج حضاري أو قومي.

كما لا يسعنا في المقابل نسب هذا المعرض برمته إلى «الحروفية»، إذ إن عددا من الفنانين ابتعدوا عنها صراحة، مثل اللبنانية غادة جمال، والسعودي فيصل السمرة، وتكاد تختفي تماما لصالح لغات رمزية وصورية قديمة عند العراقية هناء مال الله، فضلا عن أن الكلمات العربية لا تدخل في نسيج المحفورة عند الفنان البحريني جمال عبدالرحيم... ويعني هذا أن الفنان اتجه إلى منابع الانفعال في القصيدة، من دون أن يستعيد لفظها بالضرورة، واتجه إلى مخيلتها، بل إلى خيالها الخصب.

هل فكرت في رسم قصائدك تشكيليا؟

لم أسع إلى ذلك أبدا، فضلا عن أنني لا أحسن الرسم أساسا. يصعب علي، ولو في صورة افتراضية، القبول أو الإقبال على مثل هذا المسعى، ذلك أنني أقيم في القصيدة، ولا يسعني تخيل وجودي فيها وخارجها في آن. فالدخول في عالم القصيدة دخول في عالم واقعي، أكاد أقول، في عالم مادي، أي جديد ومبتكر بالضرورة، ما لا يقبل الاستعادة بالضرورة. هذا ما يصعب علي أساسا في الترجمة، ترجمة قصائدي، وما اختبرته مع بعض المترجمين الذين طلبوا مشورتي في ترجمة هذا اللفظ أو هذه العبارة.

فلو كان لي، على سبيل الافتراض، أن أرسم انطلاقا من شعر كتبته لقمت بعمل آخر بالضرورة، بعمل هو أقرب إلى التأليف منه إلى الترجمة.

هناك من يعتبر تحقيق الشعر داخل الرسم محض وهم يجمع بين لغتين، ما رأيك في ذلك؟

هذا رأي جميل، ومن أجمل ما سمعت عن علاقة الرسم بالشعر. وما

عمل للفنانة هناء مال الله

لوحة لجمال عبدالرحيم

يعجبني في هذا القول هو أنه يجنح بالتعريف صوب فضاء الدلالة، بل صوب فضاء التخييل. وهو ما يحدد علاقة أي فن، سواء الشعر أو الرسم، بموضوعه، كما يقال في النقد. فبعض اللسانيين يقولون بأن اللغة لا تطابق الواقع، والمرجع، والموضوع، إلا في ما ندر. وهو قول لنا أن نسنده إلى ما قاله أبو هلال العسكري، وهو أن اللغة تقيم في «الفروق»، في كتابه «فروق اللغة»: فما تتوسع هذه اللغة أو تضيق في تعيينه قد لا تتوسع فيه أو تضيق لغة أخرى... وهكذا دواليك. فمن أين للغة، للغات، أن تسمي في صورة تامة، وأن تنشئ هذه العلاقة الوثوقية بمادتها الخارجية التي تسميها؟ ولو ذهبت أبعد في هذا المجال لقلت بأن الوهم هو الذي يحرك علاقتنا بمسائل التسمية والتعبير، لا الحقيقة الأكيدة أو المسبوقة التي نسعى للوصول إليها.

فما يحرك الشاعر هو الوهم، أي التوقع والظن والتخيل والحدس والتخمين وغيرها، والوهم ليس بالضرورة شبح المعنى، وإنما هو أيضا جسده ولحمه. فالفن لا ينتج حقيقة، وإن تحركنا أقواله أو صوره، وتؤثر فينا تأثيرا يتعدى الحقائق الأكيدة أحيانا.

نتحدث عن الوهم كما لو أنه العلة المريضة في حقيقة نفترض وجودها والركون إليها، ونحن لا نعتاش، ولا نتحاور، ولا نأمل ونرجو إلا وفق مقادير من الوهم. وسبق لي أن قلت في قصيدة: «أوهامي، حقائقي المؤجلة».

اللوحة والقصيدة تتعايشان وتتجاوران في الوهم، في القدرة على التخيل، على ارتياد طرق غير مطروقة، وتجريب احتمالات غير مسبوقة، وبناء تراكيب غير معهودة، ومراودة معان ممتنعة. هذا الذهاب البعيد تحت أجنحة الوهم يوصلنا إلى حيث لم نصل، وما يصبح بالتالي موجودا، فوق الورقة، فوق اللوحة، وإن في عالم غير عالمنا الواقعي والمادي.

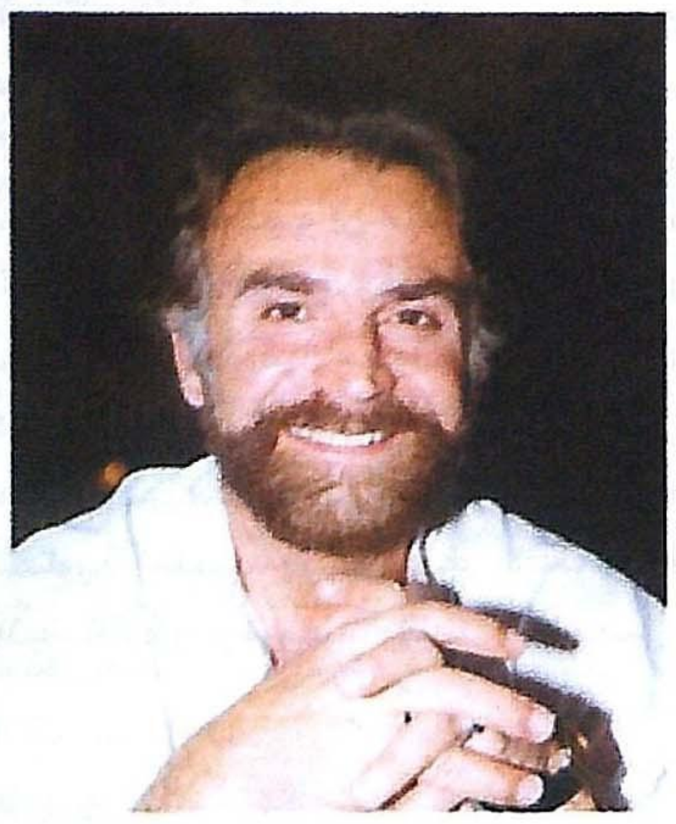
كيف تنظر إلى هذه التجربة؟ هل تعتقد أنها ستفتح الأبواب لتكرارها أمام شعراء آخرين؟

هذه التجربة لافتة في عالم العربية، بعيدا عن شخصي وشعري. إذ لم يجتمع في معرض واحد سبعة فنانين متميزين حول شاعر، على ما أعرف. إلى هذا فإن هذه التجربة، على ما كتب نقاد عنها، تتسم بشدة الاختلاف والتميز في عروضها، ما يعد حدثا في حد ذاته. هذا ما أتمناه لشعراء وفنانين كثيرين، ولكن من دون أن يقعوا في التكرار. أدعوهم إلى تجريب هذه العلاقات المخبوءة والمنسية أحيانا بين الشعر والفن البصري، بل بين الشعر وغيره من الفنون: لما نريد أن نجعل الجديد قديما بفعل تكراره؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن للفنان عمر حمدي المهاجر إلى فيينا منذ خمسة وعشرين عاما، إلا رحلة البحث عن الذات الفنية، عبر مغامرة تشكيلية شاقة وصعبة، تحددت معالمها في بلدته الحسكة في الشمال السوري. وفي قريته القريبة منها. وذلك لأن الفنان حمل طفولة الشمال في أعماقه. وتفاعل بها ومعها، عبر كل مراحل فنه، التي ميزته فيما بعد، وجعلته في مصاف الفنانين الكبار في العالم.

فنان الرؤى.. والجماليات الغاسقة



التشكيلي عمر حمدي «مالڤا» عاشق موسيقى الألوان

زهير غانم - بيروت

هو في سبعينيات القرن الماضي في دمشق، أحرق أعماله، كمن يتحرر من مرحلة فنية، لم يجد فيها أصداء روحه، ولا أنغام جسده الذي كان يدربه ويختبره في مشقة الفن، وعسر الطريق إليه، وهو إن امتلك الأدوات والتقنيات، لم يكن بعد في مرحلة الرؤيا والمغامرة، حيث الواقع كان يدين عليه بثقله، وكانت لوحاته صورا لما اختزنه من طفولة بسيطة فقيرة، بدائية، قليلة العناصر، سهول الشمال وفضاءاته، والرعاة، وعزيف ناياتهم. أما حين انتقل إلى دمشق كي يكمل خدمته العسكرية. فقد اختبر الفن والحياة أكثر فأكثر. وهو على رغم عمله في مجلة الفرسان، وخدمته الإلزامية الطويلة، فإن لوحاته في تلك المرحلة كانت تنضج وتنضج أكثر، وكان من أسماء فنانين حوله، مجايلين له، كيوسف عبدلكي، وبشار العيسى، وأسماء أخرى كثيرة، تخرجت من أكاديمية الفنون، وشكلت حافزا ومحرضا له على ترجمة أحاسيسه ومشاعره الرهيفة أكثر، حيث كانت ملوناته وفرشاته تطاوعان عصبه الذي يؤدي به إلى متاهات الفن، وأودية الجمال المتأخرة، وكان عصبه يصقل ألوانه التي يستجليها، ويجلبها من الأضواء الشحيحة والباهرة التي ترفض بها روحه. كما يرفض الدمع من عينيه، وكان محموما محرورا بالفضاءات الفاتحة، الرمادية والخضراء والبيضاء، كما كان الغامق والفاتح يشكلان الجدل الحميم في أعماله، خصوصا حين يرسم النساء من عازفات الناي، أو غازلات الخيوط والنسيج اليدوي، أو الفلاحين، وغير ذلك من الموضوعات التي كان يخفض وتيرة انفعالاته، وضراوة مشاعره من خلالها، فكان يلجأ إلى تجويدها وتليينها، إلى تنغيمها وتطريبها، وربما إلى إضفاء مسحة من البنائية التجريدية في فونتها وفضاءاتها المتباصرة المتناظرة.

غير أن الأمر لم يكن ليشبع روحه المتعطشة إلى الاستغراق في الجمال، وقيّض له صديقه، أغرته وحفزته على الهجرة، لأن شروط دمشق قاسية عليه، فما كان منه إلا أن غادر منزله مرسمه في دمر ضاحية دمشق. ورحل من بيروت إلى قبرص إلى فيينا. وهناك، على رغم أنه عانى ما عانى من صدمة حضارية على كل صعيد، فقد اشتعل واحترق كعنقاء أو كطائر الفينيق. ونهض من رماده خلقا فنيا جديدا عرف من خلال وعيه وفراسته، وحدسه وذوقه أن مادة الفنان وأبجديته التعبيرية هي الألوان، فما كان منه إلا أن انفجر انفجارات لا حصر لها في أعماله الطبيعية الواقعية، أو الانطباعية، أو التجريدية الغنائية، التي تميزه عن الكثيرين، بسبب ولعه بالأضواء، والأنوار الداخلية فيه، وبسبب الاشتقاقات، والكيماويات اللونية التي كان يمارسها في أعماله، حيث في فيينا اشتدت الألوان وصلبت، وأينع ثمرها، فراح يقتطفها ويشكل منها الرؤيا الفنية التي طبعت أعماله في مجموعة مالڤا الشهيرة له.

وهو وإن تقلب في الفن عبر كل الاتجاهات، امتلك عينا بصيرة وباصرة خطيرة في استدخال واستخراج الألوان عبر أجواء لوحاته، وفي الصحو والمحو اللذين مارسهما دائما. وهو يكون أعماله، ويختبر تجاريبه، ويختمر في روحه وجسده، حتى كان ما كان، وحتى غدا نصه التشكيلي جسدا حيا في خصوبته وخصومته اللونية، بين الحار والبارد، وفي تقنياته وحفريات روحه وآثاره، ومستحاثاته، لأن الفنان كان دائما في عود على بدء إلى ينابيع طفولته، وإلى رحابة أحلامه وطموحاته، وإلى أحافيره ولقاه البدائية، وحساباته، وكسوره العشرية، ولوغاريتم لوحاته، وتفاصيلها ومعادلاتها التفاضلية، والتكاملية، كما إلى نسبيتها وتدرجها في درجات الكمال والاكتمال، وتماهيها مع نفسها، ومع تيارات الفن الغربي، ومجاهداته ومكابداته في ترك بصماته على أعماله. وفي وشيها ووشمها، وجعل سماتها وهيأتها وهوياتها المتحولة على صورته، مقاوما بها مرارة النفي، وحرقة الاغتراب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسيقى الالوان

ألم يحارب عمر حمدي، عبر فنه الرائع الجميل، وعبر قلقه وأرقه واغترابه كابوسية العالم. ووحشة الحياة، موظفا فيوضات روحه ومشاعره، وخفوق قلبه، واصطراع دمه في ظلمات الأعراق والشرايين لإضاءة أحلامه، وإشعال مواقد جسده، وتحويم وتحليق حمائم نفسه في فضاءات ملونة وفي مهاد أسيانة، شاسعة، حاول ضبطها عبر مقاطع لوحاته، وعبر عزيف ريشته على موسيقى وترية، وتقاسيم شرقية، ومقامات مولوية وصوفية، ورؤى إشراقية، فيها تراث أيقوني، وفيها أحافير عربية إسلامية صهرها كلها في أفران نفسه، وخلص بها نجيا مناجيا يطلق نجاواه في حنايا أعماله وثناياها. وكأنه النفير اللوني، أو النفخ في الصور لاستخلاص ما يشتهي ويرغب ويريد من أشكال وألوان...!

والحق يقال إن الفنان في غمرة رؤياه الجمالية، كان يستمطر غوامضه وسحره، طقوسه وأساطيره وخرافاته ويستنبطها، ويستبصرها في أعماقه، لا ليبحث عنها أو يكتشفها في لوحاته، بل ليجدها جاهزة. مجلوة كعروس، فيأخذها إلى أنغامها وعلائقها، ويغرسها ويتغارس فيها. عبر طين

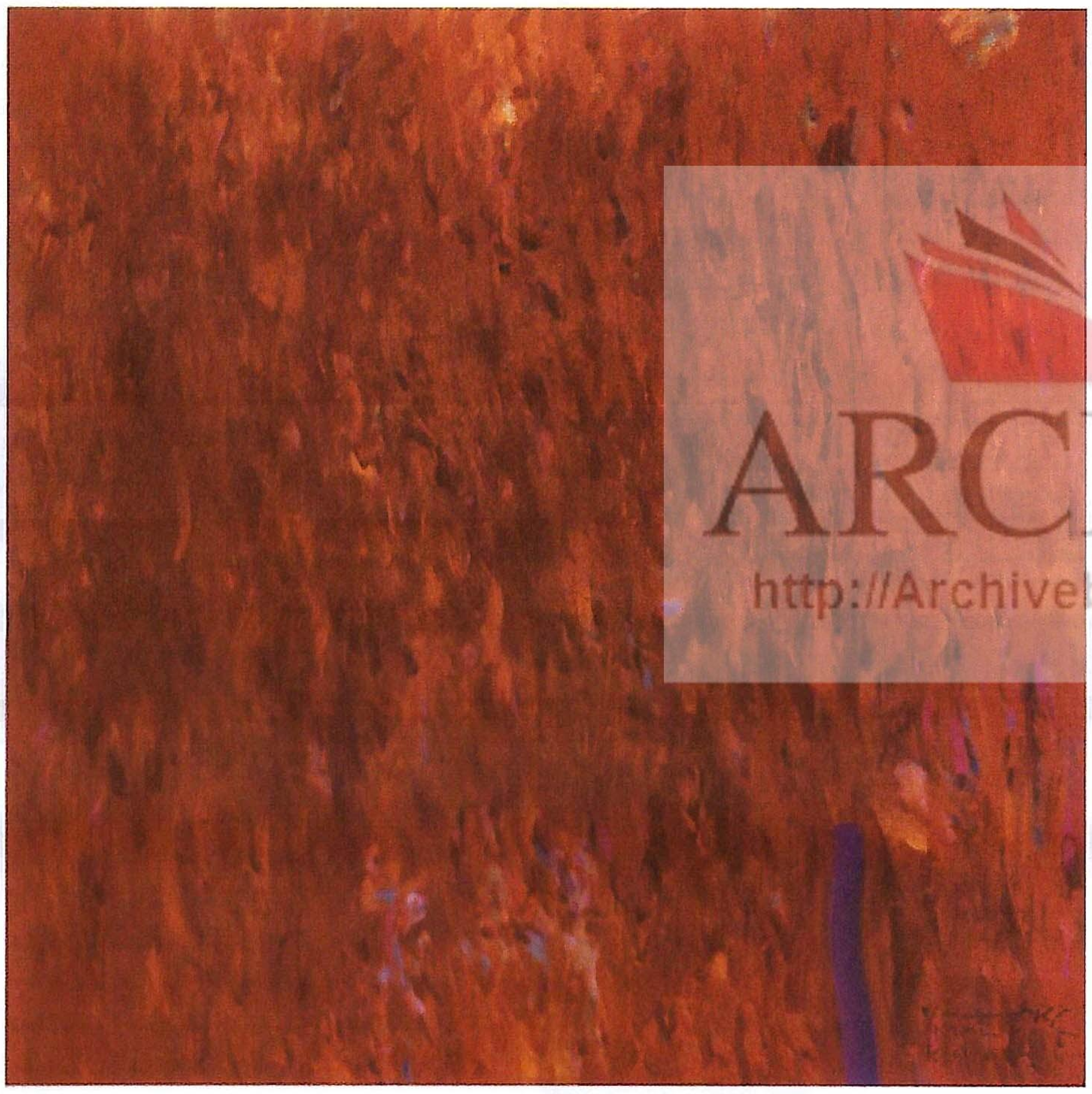
ألوانه، وطميه وغرينه، وعبر مياهه الدافقة التي اختبر فيها الحركة والصيرورة، وترآت الأضواء والأنوار التي كانت تحتشد وتتزاحم دائما أمامه وفيه، وعلى بوابات الروح، وهو يتدفقها ويترافق فيها، ويدفعها، ويندفع معها، بل إنه يتحاربها، ويشتجر معها، ويتقاذفها عبر ريشته من كل حدب وصوب، وكأنه ينشرها في أكوان أعماله. وكانت من قبل رميما.

لذلك لا يمكن الحديث عن فنه بشكل مباشر وبسيط، فهو إن ابتدأ بسيطا في العناصر، والأشكال والألوان إلا أنه انتهى مركبا، متوترا، متواترا تحليليا، وكرنفالا، وكريستالات، خزينة في أعماله، تعتكس فيها ضياءات أرضية، وسماوية، حلمية وكابوسية، جوانية وبرانية، ذاتية وموضوعية، وفيها وحدة واتحاد وجودي وعبث وعدمية. وهو لائب عبرها، يفتش عن فردوس الطفولة المفقود وعن جنة عدن، وعن عيد ميلاد على الأرض. بل يفتش عن لغة القلب وعن المحبة عبر صراع درامي طويل مع الدم الراعف النازف في دخيلته وفي العالم، وهو يدونه برقة وقسوة في أعماله كأنه يحنو عليه ويشعرنه ويؤنسنه، أو أنه يفجر فيه وينفجر براكين وزلازل، بروقا ورعودا، كأنه يرفض انهماره وانهياره ويرفض العنف الكامن في انهداره وانهياره اللاإنساني، لأن عزيف سعادة خفيا وشجيا يضرمه الفنان هنا وهناك، ويرغبه لنفسه، وللناس جميعا. من هنا جنح في أعماله إلى الموسيقى السيمفوني، خاصة في فيينا بلد الموسيقى، ومن هنا تحصل له الهارموني في أعماله التي تجمع العديد من الأساليب الفنية من دون أن تهن أو تتضعضع..!

إن عصبا فنيا قويا، محمولا على انشداده وتوتره، وتمرده واهتزازه واضطرابه، كما هو ظاهر في أعماله، وفي عزيف ريشته الهاذي، الذي يصل حد اللعب الغريزي والجنون، هو الذي يرغي ويزبد، ويغني ويصرخ، ويتمرد ويرفض في عمق أعماق لياليه، وفي آباره التي تغافرت، منذ أن رمى رسومه في بئر الدار خوف أبيه، لكن فقدان ذلك، حدا به للعثور على ذاته التي كانت تتظاهر وتغيب، وتمارس جدلية الخفاء والتجلي، من دون أن يقوى على توجيهها وكبحها. أما الآن وفي أعماله الأخيرة التي يتضافر فيها ويلتئم على وحدة ولوحة، وفي لوحات ووحدات مديدة وعديدة، فإن بوصلته الجمالية. تؤشر دائما في اتجاه حدسه وذوقه. لذلك يورّق لوحته، ويورقها من كل الجهات، ويتجاسر فيها، ويحسب الطغيان اللوني، كما يحسب المد والجزر، وكأنه يتكسر أضواء، أو كأنه يتغنى كمن لا يغني، ويصل الهارموني الذي يريد بعد فك التعاويذ، والرقى، والطلاسم التي تحتبس ما يجيش في روحه، وبعد إزالة الرصد، ومحايدة القرين، تأتي هذه الغيوم اللونية موشحة بأقواس قزح، فيدونها كما لم تكن من قبل، وكما هي الآن، وكما لن تكون فيما بعد، أي كأنه يضفي عليها أبدية وخلودا ما. أليس الفنان من وادي الرافدين، ومن المنطقة التي أبدعت الحضارة وملحمة جلجامش..!

إنه فنان طليعي. مبدع وعالمي. وهو عربي سوري في الصميم، وفنه كذلك، لكن جهده الجمالي وطموحاته، وطاقاته الفنية، ومشاعره الجياشة أوصلتاه إلى هذه السوية، فالمحلية لا تتناقض والعالمية، وهو نموذج ساطع على ذلك، لأن قدرته المتحولة، جعلته يحضر في الصالات والمتاحف العالمية، وفي الموسوعات الفنية. أكثر من ذلك، حين تقلبه في نحوس الحياة وسعودها، حضر في السوق الفني العالمي، من أوروبا إلى نيويورك، في وقت من الصعوبة بمكان على عربي الحضور فيه. ولولا إبداعه المتميز، وسويته الرفيعة ورؤاه الجمالية، وتجاربه واختباراته لما كان له ذلك، عمر حمدي فنان أعراس البصر والبصيرة. وأعياد الجسد والروح. فنان الرؤى والجماليات الغاسقة

التأكيد على التكوين



الوان حارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمر حمدي المعروف في العالم باسم «مالفا»، مواليد الحسكة - سوريا عام ١٩٥١. وهو أبرز الفنانين التشكيليين السوريين المقيمين في الخارج، ولعله من أبرز الفنانين العرب على الإطلاق. ففنه الذي ينطلق اليوم من العاصمة النمساوية (فيينا)، مطلوب ومرغوب في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وفنه يُعرض ويسوَّق عبر مجموعة معروفة من صالات العرض العالمية، منها: صالة «فندلي» في نيويورك وشيكاغو ولوس أنجلوس، وصالة «فرانكلين شتاين» في برلين، وصالة «آرت فورم» للفن المعاصر في فيينا.

د. محمود شاهين - سوريا

بعد غياب دام خمسة عشر عاما (١٩٧٨ - ١٩٩٣) عاد فن عمر حمدي ليقدم نفسه لوطنه سوريا، وذلك عبر معرضين فرديين افتتحا بالتتالي في شهر أبريل عام ١٩٩٣ بصالتي عرض بارزتين في دمشق، الأول في صالة «السيد»، وضم إحدى عشرة لوحة من القياس الكبير، تحمل أسلوبا انطباعيا ساحرا، والثاني في شرفة مكتبة الأسد الوطنية، وضم إحدى وعشرين لوحة من الحجم الكبير أيضا، وتحمل أسلوبا تجريديا يلتقي والأسلوب الآخر بدسامة اللون، وقوة تعبيره، والجرأة الكبيرة بطريقة التعامل معه.

وعمر حمدي الذي غادر سوريا عام ١٩٧٨ إلى كندا ثم إلى النمسا، يعتبر معروفا في الولايات المتحدة الأمريكية أكثر من النمسا، حيث يقيم ويعمل، كما أكدت السيدة سيلفيا رايسنغر، مديرة إحدى صالات العرض في فيينا، أن الفنان حمدي لا يلبي بفنه متطلبات السوق ورغبة تجار الفن، بإنتاج نمط منه مرغوب ومطلوب - كما يشاع - بل يرسم ما يحسه ويريده، وهو يعتبر مرسمه وطنه، ولذلك يحاول الجمع بين الروح التي يحملها من الشرق والعالم الجديد الذي يقيم ويعمل فيه حاليا. أما الفن لديه، فهو إحساس متقد، يتجمع في كيانه، ثم ينسكب عبر يده إلى اللوحة. وأشارت إلى أن عبارات كثيرة نسبت إليه، أطلقها بعض المسؤولين عن صالات العرض، بغرض الدعاية، وقد أساءت بعض هذه العبارات إليه، لما حملت من مبالغات، وقد تأسفت السيدة رايسنغر، لأن الولايات المتحدة الأمريكية أخذت الفنان حمدي أكثر من بلدها النمسا.

بالمقارنة بين لوحة الفنان حمدي قبل مغادرته سوريا عام ١٩٧٨، وبين لوحته الحالية، نجد أنه غادرنا «رساما» متمكنا وعاد إلينا «ملونا» مدهشا. فلوحته القديمة نهضت على بنية غرافيكية، أما لوحته الحديثة، فتحمل عالما ساحرا من الألوان القوية المنفعلة، الضاجة والصارخة. فاللون الحار يتجاور فيها مع البارد بكل ألفة وانسجام، تارة يشرد الأول في سماء الثاني، فيوشيه بإضاءات هادئة، وتارة أخرى يتحاور اللونان بصوت عال، يثيرك ويستفزك.

كأن يدخل الأسود على البرتقالي، أو الأبيض على الأسود والأزرق الداكن، أو الأصفر على الأبيض والأسود، أو تتعارك الألوان الحارة والباردة في اللوحة، مقدمة لنا حالة انفعالية مسكونة بالقلق والثورة، تجد - كما يبدو - متنفسا لها في الألوان، وهذا ما يفسر تأرجح لوحته بين الغوامق والفواتح، وبين الحار والبارد، وهي لوحة تتشابه إلى حد بعيد، أو كأنها جزء مقطوع من جسد لوحة كبيرة لم تنجز بكاملها بعد اسمها.

عمر حمدي هذا الفنان الذي لم يهدأ منذ تعرفت إليه للمرة الأولى، حيث كان في بداية أحلامه الرحبة، وهواجسه المبدعة.

يقول الفنان حمدي: «أنا ببساطة واحد من أهم الملونين في هذا العصر، أنا قادم من سوريا، وجذوري ممتدة في الضوء. سأكون آخر من يموت على هذه الأرض»!

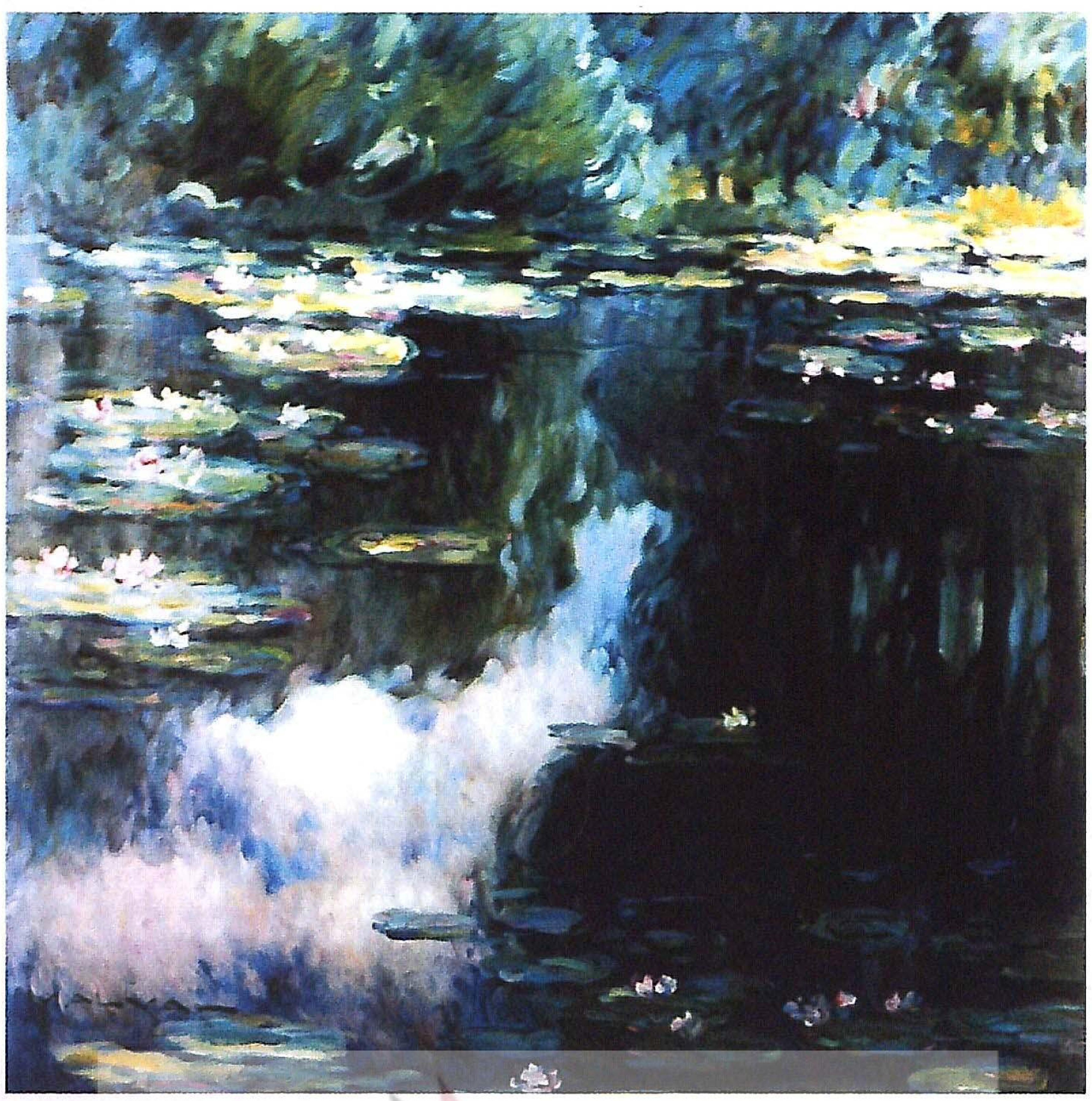
والحقيقة، فإن عمر حمدي الجديد، إن لم يكن أهم ملوّن في هذا العصر، فهو حتما من الملونين المهمين، أو كما قيل عنه: «هذا المفترس للون، تجده رقيقا وديعا، أو ناسك يتأمل البحر، ويفاجئك بالرؤية والكلمة ثم يقودك إلى الحلم إلى الذكرى، لا شيء يحمل ملامحه مثل اللون، طقس لوني خاص، معقد، موزع بلا حدود، بلا هندسية، بلا حسابات فكرية أو نظرية، عوالم من الداخل غير قابلة للترجمة».

في حوارات مطولة لي معه، أكد الفنان حمدي على أنه من الخطأ أن نربط العمل الفني بالفكر. الفكر مادة غير مرسومة، غير قابلة للرسم. الحس هو الفن، الأحاسيس والعواطف والانتماءات، هي التي تصنع العمل الفني وليس الفكر، ليس المحتوى أو الموضوع، هذه الأمور مرتبطة بالإعلام وليس بالفن التشكيلي، ويؤكد أن اللوحة السورية، أو المعركة السورية في الفن التشكيلي، على رغم كل تناقضاتها، فعل إيجابي للمستقبل. فهو متفائل دائما بوجود كل هذه التيارات في الحركة التشكيلية السورية المعاصرة، فهي لمصلحة الفن وضرورية لأي تشكل حضاري، والوقت وحده من يحدد الضروري والثابت والمهم.

قبل مغادرته الوطن، كان عمر يعيش جملة من التنازعات والهواجس في داخله، فأمه والحزن وشوق السفر والانعتاق المسكون برغائب غير واضحة وملتبسة. عيون المتعبين من شعبه، هؤلاء المزروعين كالصدفة النادرة في بريد الفرح: انتماء أرقه طويلا، وكان حافزه الأقوى لأن يعطي ويستمر.

في هذه الفترة، كان عمر أسير معاناة جملة من الهموم المتداخلة، اختلط فيها الخاص (والخاص جدا) بالعام. شدة تداخل هذه الهموم، عدم وضوحها، صدق المعاناة، الشعور الملح بالحاجة إلى انتماء آخر يفتقده، مكمل وضرورة، كل هذا قاده إلى أكثر من تجربة حب وزواج، إلى أكثر من محاولة لإيجاد المرأة التي تختزل كل هذه الانتماءات. «مالفا» كانت في البداية، هذه المرأة المطلوبة التي اختزلت كل هواجسه، فقد كانت في لوحاته كما في أشعاره وكتاباته: الحب، وجه أمه، عذابات المتعبين، الفرح، الطفولة، الوطن والحزن. كانت بالنسبة إليه، مخزون الأيام التي مضت، وأحلام وآمال وصورة الأيام التي ستأتي.

سلسلة من الخيبات عاناها عمر مع المرأة، أفشلت زيجاته الثلاث، مما جعله يرتد إلى لوحته، إلى المكان الذي يودع فيه أشلاءه وهمومه وعشقه وحبه للحياة. وهكذا أصبحت


انطباعية جديدة

هذه اللوحة بالنسبة إليه، هي المرأة والأم والطفل والاستمرارية، وهو كما يقول لا يرسم اليوم تلبية لرغبة صناعة لوحة إضافية، أو تجربة إضافية، بقدر ما هو مطالب من الداخل بممارسة هذا الفعل، هذه السلطة الذاتية على النفس وعلى الآخرين، من أجل جعل الحياة أكثر احتمالا وجمالا.

فالفن في رأيه، ليس آلة، أو شركة إنتاجية، حتى نحدد من خلالها نوعية هذا الفن. فمما رسمه عمر حتى اليوم، ليس سوى جزء من الدهشة والقدرة البصرية التي لا ترتوي من التأمل الدائم. الحياة لا تشكل بالنسبة إليه بداية ونهاية، بقدر ما هي «اللحظة»، أو «الآن»، ولامتلاك هذا الزمن المر بمستقبل لا يفكر فيه، يرسم كل يوم.

من الطبيعي أن تؤرقه، كفنان، أشياء كثيرة، منها اللوحة غير المنتهية التي يجب أن ترافق تطور الرؤى الحديثة عنده، ويشغله الإعلام الغربي الذي ينكرنا لأننا عرب أو قبائل غير صالحة للتطور، وأننا لا نملك من الحضارة الحديثة سوى المادة السوداء!

ليس هذا فحسب، فالأوروبيون يحاولون بذكاء، تحديد شخصية الفنون في منطقتنا العربية، يشحنوننا على الفن التطبيقي، فهو حدودنا القصوى، وفي هذا ظلم كبير لمبدعينا التشكيليين، يرى عمر أن «التشكيل» لم يكن في حياته أوروبيا، صحيح أن مواده قد تكون كذلك، وأن الكنيسة صنعت ما يسمى الرسم، لكن إذا بحثنا نجد أن التجريد الموجود في الفنون الأوروبية موجود في الشرق قبل آلاف السنين من وجوده في الغرب، وفي الأساس كل مواد العمل الفني المعاصر موجودة في الشرق وتاريخه، إن مسؤولية الدفاع عن هذا الفن وعن أنفسنا، مهمة تقع علينا.

نحن في مرحلة الدفاع عن الانتماء، لأن هناك عملية تضييع للملامح الإنسانية في عصرنا الراهن، ومن ضمنها الشخصية العربية، من أجل هذا على الفن أن يشكل وجها إعلاميا وإنسانيا وحضاريا، نحن جزء من العالم، ولكن نحن قبل ذلك.

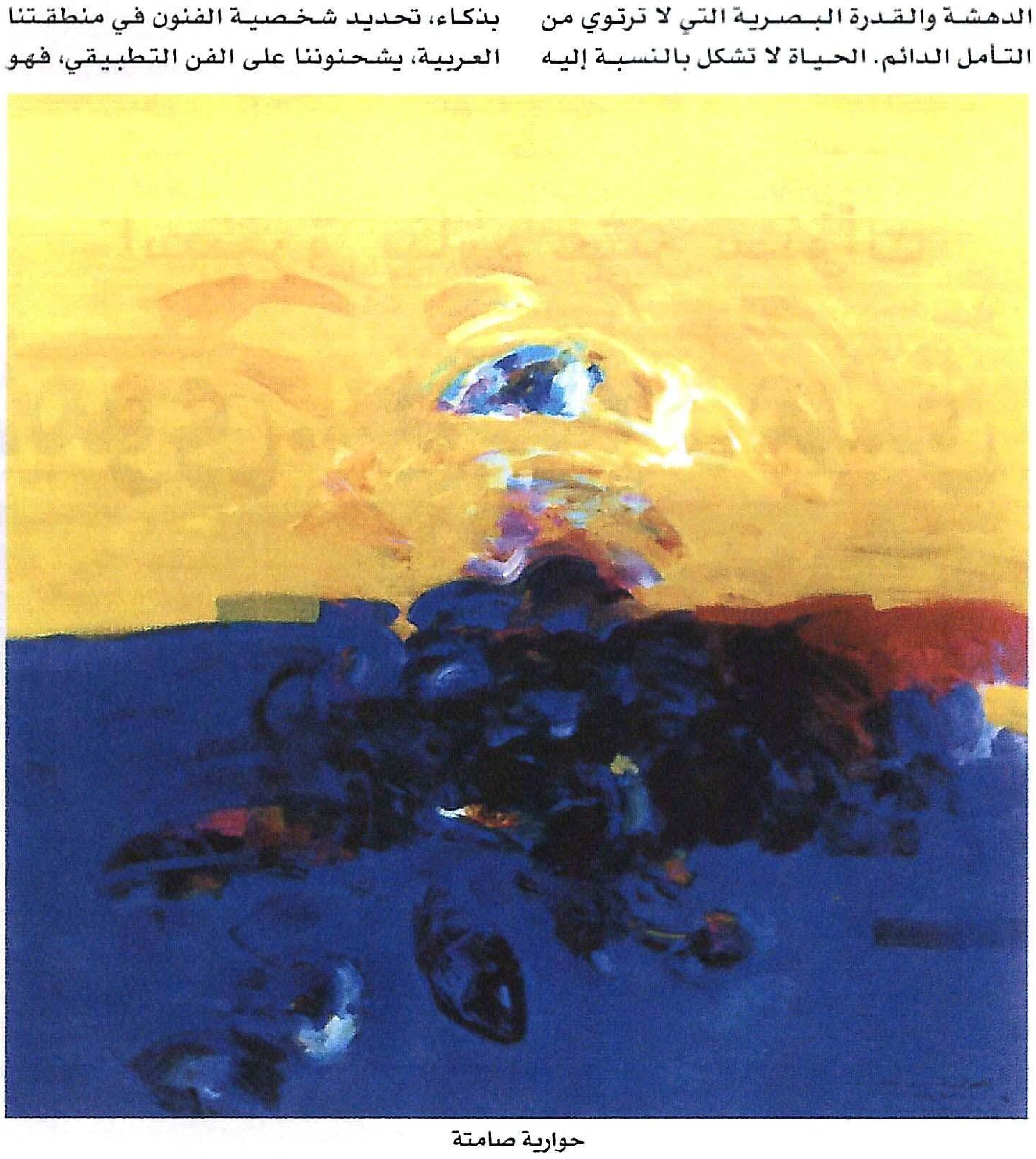
والفنان عمر حمدي يرى أن موضوع صياغة شكل مادة تراثية، كالحرف العربي أو الفن التطبيقي، ليس المشكلة في فننا المعاصر، المشكلة تكمن في اللغة البصرية التي نتعامل معها، لتحقيق مقولة «التراث والمعاصرة»، وهو يردد دائما: لا توجد معاصرة بلا تراث، ولا تراث بلا معاصرة، أهمية التراث في استمراريته أصلا، لكن الانتماء المعاصر للتراث هو الأساس الحقيقي الذي نبحث عنه.

وحول الاتجاه الذي يشتغل عليه يقول: أنا من الناس الذين ما زالوا يدافعون عن القدرة في العمل الفني، واعتبر أنه لا توجد أرضية لعمل حر معاصر وحديث من دون واقعية. حتى الواقعية اليوم، هي فعل معاصر. أنا دائما مع الملكات اليدوية والبصرية في مراحل العمل الفني كافة، من هنا أنا واقعي وكلاسيكي وانطباعي وتجريدي ومستقبلي، بل أرى أن أي إطار محدد هو عقوبة للفنان، أو للعمل الفني، أنا مع كشف يومي متجدد.

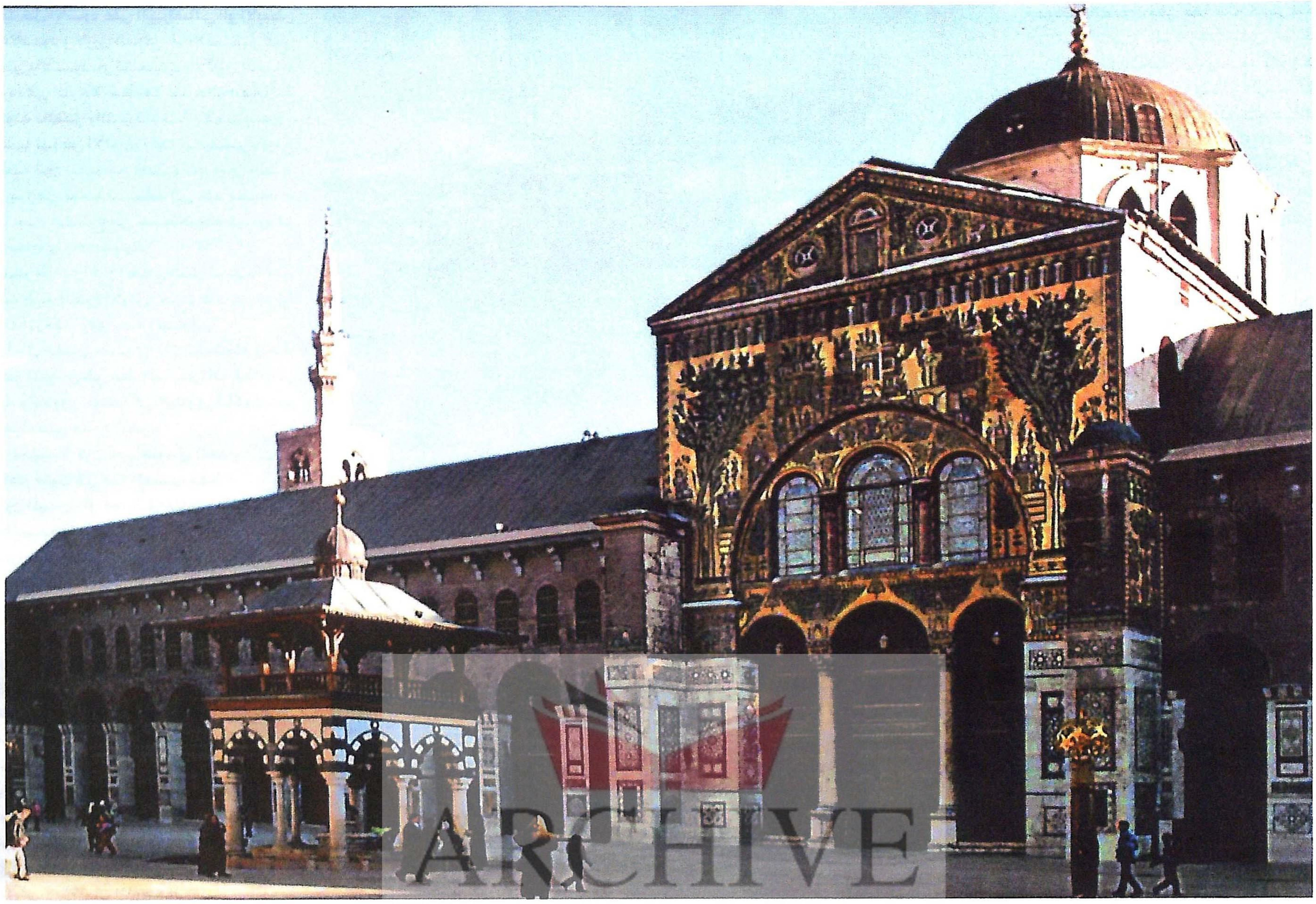
وحول استمراره في التعامل مع الأدوات التعبيرية التقليدية في التصوير، على رغم بروز أدوات أخرى، في عصرنا المحكوم بشبكة من الكشوفات الهائلة، يقول الفنان حمدي: من دون شك، أنا متخلف فنيا في عصر من هذا النوع، ولكنني واع جدا للتجارب المطروحة على الساحة التشكيلية اليوم، بدءا من المادة التي تتشكل في الفراغ، ومتفهم لفن الكمبيوتر والفن المضاد، أو الانفعالي، ولكل المواد المركبة في الفن المعاصر. وهي مواد وعناصر وجدت لضرورات زمنية يعيشها الآن عصر الحداثة والتكنيك والإعلام. لكن لكوني ولدت من تربة معينة، سأبقى محافظا على التعامل مع لون هذه التربة، وأنا فخور بتخلفي وبدائيتي، ومضطر إلى المحافظة عليها، لأنني ربما من الناس الذين يخشون على التراث والحضارة التي لا تزال رائحتها موجودة في كل مكان من سوريا.

لقد كتب بول كلي عندما زار تونس يقول: سأتوقف عن التصوير الآن، لقد نفذت هذه الأشياء إلى أعماق روحي بكل وداعة، إنني أشعر بالامتلاء، وهذا ما يزيدني ثقة وطمأنينة، وليس عليّ أن أجهد نفسي الآن، إن الألوان تتهافت عليّ، ولم يعد لي حاجة للبحث عنها، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، هذا هو معنى اللحظات المباركة، أنا واللون لا نشكل إلا واحدا... إنني مصوّر.

وعمر حمدي مثل بول كلي بعد أن عاود اتصاله مع جذوره، إنه واللون لا يشكلان إلا واحدا، إنه مصوّر، ومدهش إلى الحد الذي يجوز له أن يعلن: سأكون آخر من يموت على هذه الأرض


حوارية صامتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المدخل الرئيسي لبيت الصلاة من جهة صحن المسجد - دمشق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتفق معظم المؤرخين على أن دمشق وحلب هما أقدم مدينتين على قيد الحياة، تمتد جذورهما إلى أكثر من أربعين قرنا في غياهب الزمن، وقد امتزج تاريخ هاتين المدينتين بتاريخ العديد من الشعوب القريبة والبعيدة، ومرت عليهما دول وممالك وعهود، وتميزتا باحتضان الحضارات المتنوعة التي خلفت الكثير من الصروح والأوابد العملاقة والآثار العظيمة التي كان بعضها ولا يزال ماثلا حتى تاريخه ينطق بروعة بنائه وجمال عمرانه وعبقرية مهندسيه في ذلك الوقت.

استغرق بناؤه عشر سنوات

الجامع الأموي.. تحفة دمشق المعمارية

ليلى فاضل السيد - سوريا

من بين الأوابد التاريخية الإسلامية والمعالم الفنية الرائعة كان الجامع الأموي الذي بني في عهد الدولة الأموية في مدينتي دمشق وحلب، وهو الجامع الذي يعتبر بعد الحرمين الشريفين من أكثر الجوامع عراقة في العالم الإسلامي وأهمها في تاريخ الفن والعمارة.

عندما أتم العرب المسلمون في العام الرابع عشر للهجرة (٦٣٥ للميلاد) فتح دمشق وتحريرها من الحكم البيزنطي، وقع اختيارهم على البقعة التي يحتلها الجامع الأموي ليقيموا فيها صلواتهم، وكانت لهذه البقعة قدسية خاصة، فقد كرست للعبادة منذ آلاف السنين وأقيمت عليها المعابد العديدة أهمها معبد الإله «حدد» الأرامي الذي بني في مطلع الألف الأول قبل الميلاد، ثم تلاه في عهد الرومان معبد نسب للإله «جوبيتر» الذي بني على أنقاض معبد «حدد» وكان معبد جوبيتر يقع ضمن باحتين وكل باحة محاطة بسور خاص بها، وهذا السور هو السور الحالي للمسجد الأموي الكبير في دمشق، وبعد انتصار الديانة المسيحية على الوثنية في أواخر القرن الرابع الميلادي، أراد المسيحيون أن يستفيدوا من هذا المكان المقدس، فحولوا معبد «جوبيتر» إلى كنيسة، وشيدت في داخله أيام الإمبراطور تيودوسيوس عام ٣٧٩م كنيسة حديثة عرفت باسم كنيسة القديس يوحنا المعمدان.

بعد الفتح العربي الإسلامي لدمشق عام ٦٣٥م وبغاية البحث عن مكان يقيم فيه المسلمون الصلاة اقتسم العرب مع المسيحيين هذا المعبد الكبير، وليس الكنيسة كما فهم الكثير من المؤرخين العرب وعلماء الآثار والمستشرقين، فظنوا أن الجامع الأموي ما هو إلا الكنيسة ذاتها مع شيء من التعديل والزخرفة أدخلها الوليد بن عبدالملك عليها، ومبعث الخطأ كله أن القدماء لم يميزوا بين معنى المعبد والكنيسة فقالوا باقتسام الكنيسة وهم يريدون اقتسام أرض المعبد، فالكنيسة كانت تحتل جانبا من أرض المعبد في الناحية الغربية منه، ولما دخل العرب المسلمون أخذوا نصف المعبد الشرقي وتركوا الكنيسة بكاملها للمسيحيين في القسم الغربي، وأقاموا مسجدهم الذي عرف بمسجد الصحابة في الجانب الشرقي من أرض المعبد لأنه لا يعقل أن يقتسم المسلمون الكنيسة ويصلوا مع المسيحيين تحت سقف واحد، وهذا يعني أن المسلمين قبل الوليد بن عبدالملك قد شغلوا النصف الشرقي للمعبد وأقاموا عليه مسجدهم المؤقت وهذا ما يؤكده قول المهلبي «وبنى المسلمون الجامع إلى جانب كنيسة يوحنا».

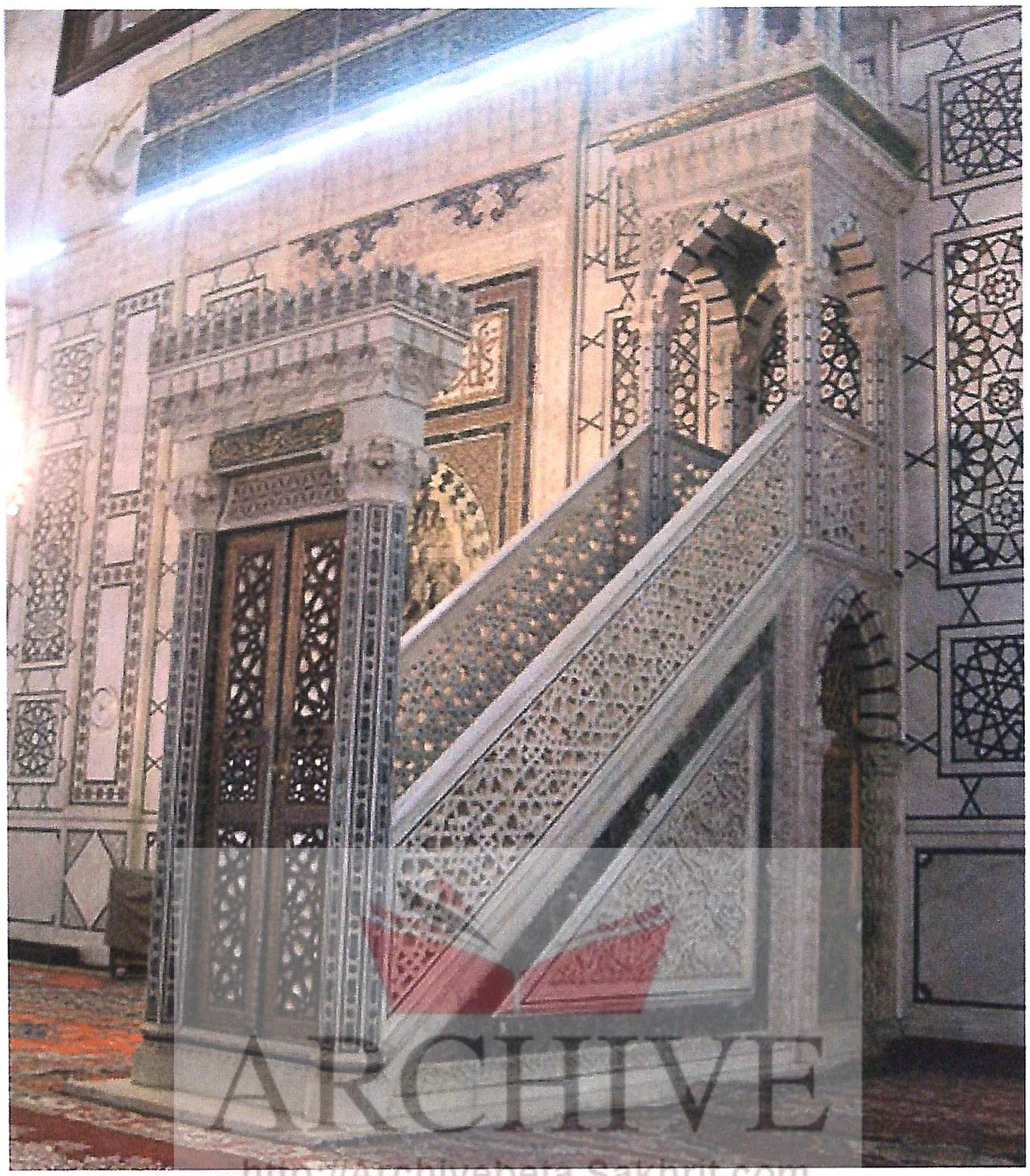
واستمر الوضع على هذه الحال قرابة السبعين عاما حيث المسلمون يؤدون فرائض دينهم في مسجدهم المستقل عن بناء الكنيسة، ولكن يجمعهم مع المسيحيين سور واحد هو سور المعبد القديم.

عندما تسلم الوليد بن عبدالملك الخلافة الأموية عام ٧٠٥م وجد الحاجة ملحة إلى إقامة جامع كبير يليق بعظمة الدولة ويلائم حالة التطور الذي بلغه المجتمع العربي الإسلامي، فقرر تتنفيذ مشروعه المعماري المهم، ودخل في مفاوضات مع الرعايا المسيحيين لكي يتخلوا عن نصف المعبد الذي تقوم عليه الكنيسة بالطرق المشروعة، ولما تم له ما

أراد، هدم الكنيسة وكل ما كان داخل جدران المعبد من منشآت رومانية وبيزنطية ثم شيد الجامع الأموي وفق مخطط جديد مبتكر يتجاوب مع شعائر الدين الإسلامي وأغراض الحياة العامة، فجاء الجامع فريدا في هندسته، لم يبن على نسقه في العهود السابقة أي بناء آخر، وقد أشار إلى ذلك الوليد بقوله: «إني أريد أن أبني مسجدا لم يبن من مضى قبلي ولن يبني من يأتي بعدي مثله»، كما أشار إلى هذه الأصالة أيضا الخليفة العباسي المأمون فقال حين زار المسجد الأموي بدمشق: «إن ما أعجبني فيه كونه بني على غير مثال متقدم».

ولقد بذل الوليد الكثير من الجهد والمال ليكون جامعه هذا آية في الإبداع وتحفة في الهندسة والعمران، فجاء وقتئذ ثورة على البساطة والتقشف، وانطلاقة جديدة في مضمار فنون العمارة والزخرفة واستغرق العمل في بنائه قرابة عشر سنين، ووضعت بإشادته مبادئ هندسة الجوامع الكبرى التي شيدت بعده في العالم الإسلامي، واعتبر بحق واحدا من أشهر المعالم الإسلامية في العالم، بل لقد كان المسلمون في العصور الوسطى يعدونه واحدا من عجائب الدنيا الأربع آنذاك. وقيل أن مجموع ما أنفقه الوليد على الجامع الأموي بلغ أربعمائة صندوق، في كل صندوق أربعة عشر ألف دينار.

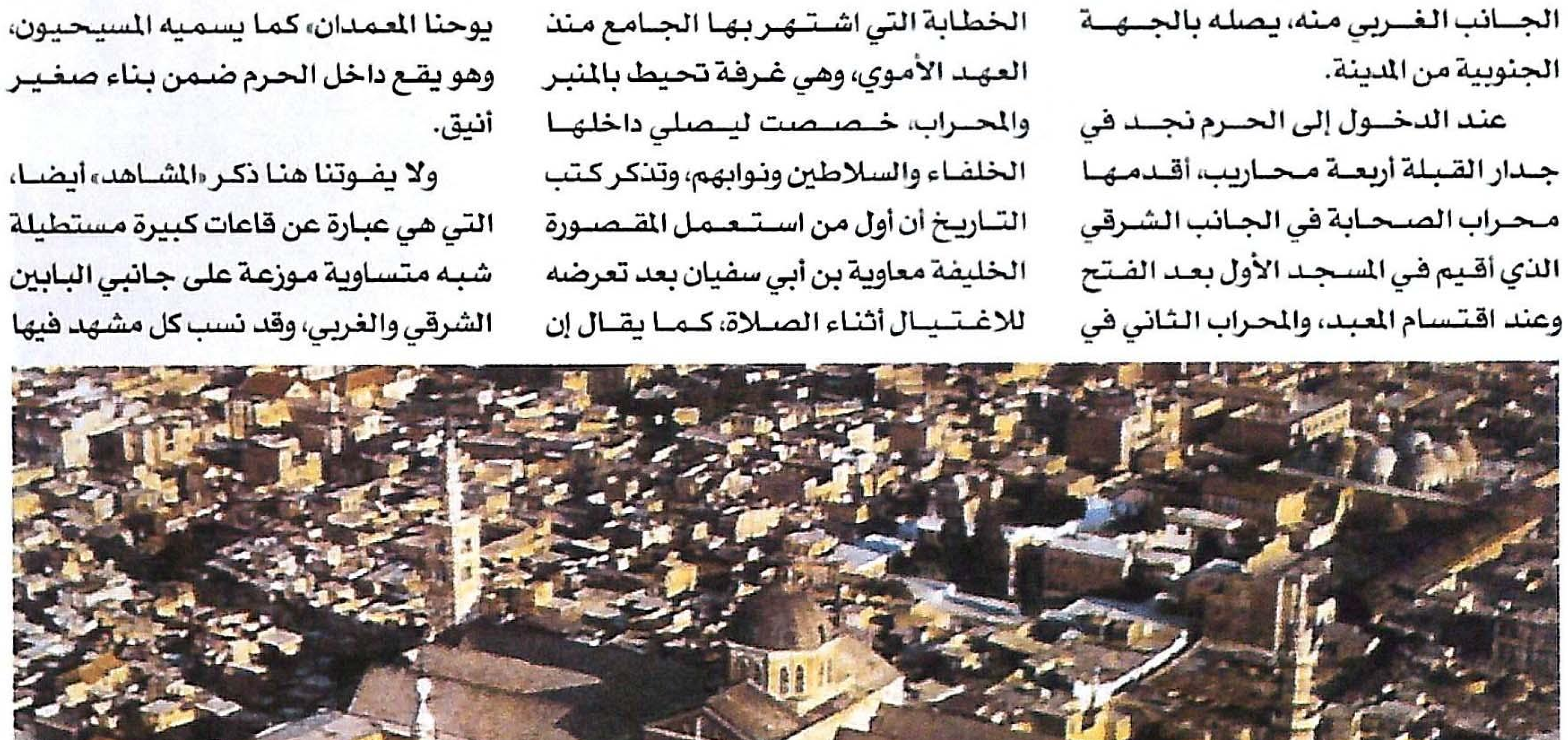
إذا ألقينا نظرة على مخطط الجامع، وجدناه يؤلف مستطيلا طوله ١٥٦ مترا وعرضه ٩٧ مترا، يحتل جانبه الشمالي صحن مكشوف تبلغ مساحته ٦١٢٥م٢ وتتوسطه نافورة للوضوء، وهو مبلط بالرخام والمرمر كما ذكر المؤرخون المهلبي والمقدسي وابن عساكر. وتحيط بالصحن أروقة مسقوفة، وتشرف عليه من الشمال مباشرة مئذنة العروس التي تعتبر المئذنة الرئيسية للمسجد، وفي منتصف القسم الغربي منه قبة المال، ويحيط بالصحن من جهاته الثلاث، عدا الجنوبية، رواق عال محمول على أعمدة مربعة وأخرى اسطوانية الشكل، ويبلغ عدد الأعمدة المربعة ١٣ عمودا، أما الأسطوانية فعددها ٣٤، وقد أضيفت جميعها في القرن الثامن عشر، وتحمل أقواسا وفوقها قناطر تحمل تغطية الأروقة، أما الجدران فكانت جميعا مكسوة بالفسيفساء، وخلف الأروقة بعض الزوايا والغرف، أما القسم الجنوبي للجامع فيحتله الحرم أو المصلى الذي يتألف من ثلاثة أروقة موازية للقبلة يمتد بينهما صفان من الأعمدة تحمل قناطر كبيرة نصف دائرية وفوقها عدد مضاعف من القناطر الصغيرة، ويقطع الأروقة الثلاثة المذكورة في وسطها رواق أوسع وأكثر ارتفاعا، وهو ما نسميه المجاز «القاطع»، ويمتد من الصحن إلى محراب القبلة، ويتوسطه قبة عالية محمولة على أربع عضائد ضخمة، وفوقها رقبة مثمنة مزودة بالنوافذ، وتعرف هذه القبة بقبة النسر، وترتفع عن الصحن ٤٥ مترا، وقطرها يصل إلى ١٦ مترا، وهذه القبة تلفت نظر المرء مباشرة، حيث تشكل منظرا رائعا يشبه النسر الطائر، فكان القبة رأسه، ونصف جدار البلاط عن يمينه، وشماله جناحاه، وكانت من قبل تشاهد هذه القبة من أرجاء دمشق كافة قبل الارتفاع العمراني الحديث.


منبر جامع دمشق

للجامع ثلاثة أبواب رئيسية تفضي إلى الصحن وتصله بجهات المدينة الثلاث، الشرقية والغربية والشمالية، هذا بالإضافة إلى باب رابع في الحرم، في الجانب الغربي منه، يصله بالجهة الجنوبية من المدينة.

عند الدخول إلى الحرم نجد في جدار القبلة أربعة محاريب، أقدمها محراب الصحابة في الجانب الشرقي الذي أقيم في المسجد الأول بعد الفتح وعند اقتسام المعبد، والمحراب الثاني في محور الحجاز، والمحراب الثالث والرابع أحدثا في العهد المملوكي، أحدهما غربي باب الزيادة والآخر شرقه، ويفسر وجود هذه المحاريب الأربعة المذاهب الأربعة التي يتبعها المسلمون، وهناك أيضا مقصورة الخطابة التي اشتهر بها الجامع منذ العهد الأموي، وهي غرفة تحيط بالمنبر والمحراب، خصصت ليصلي داخلها الخلفاء والسلاطين ونوابهم، وتذكر كتب التاريخ أن أول من استعمل المقصورة الخليفة معاوية بن أبي سفيان بعد تعرضه للاغتيال أثناء الصلاة، كما يقال إن سليمان بن عبدالملك أول من استخدم المقصورة في جامع الوليد، واشتهرت خلال التاريخ بخزانة تضم مصحف عثمان الشهير المكتوب بخطه، هذا إضافة إلى وجود ضريح النبي «يحيى» أو «القديس يوحنا المعمدان»، كما يسميه المسيحيون، وهو يقع داخل الحرم ضمن بناء صغير أنيق.

ولا يفوتنا هنا ذكر «المشاهد» أيضا، التي هي عبارة عن قاعات كبيرة مستطيلة شبه متساوية موزعة على جانبي البابين الشرقي والغربي، وقد نسب كل مشهد فيها إلى واحد من الخلفاء الراشدين الأربعة.


المسجد الأموي.. درة دمشق الخالدة

أما بالنسبة للمآذن ففي الجامع الأموي في دمشق حاليا ثلاث مآذن: المئذنة الشرقية وتسمى مئذنة «عيسى» أو «المئذنة البيضاء»، و«المئذنة الغربية»، وكلتاهما أنشئت على قاعة البرج والمئذنة الثالثة هي «مئذنة العروس» ومئذنة «عيسى» أنشئت مجددا عام ١٢٤٧م ورممت في القرن الخامس عشر، وهي ذات شكل مضلع وفي أعلاها مخروط أنشئ في العهد العثماني، وسميت بذلك لنزول عيسى عليه السلام، عليها في آخر الزمان، أما المئذنة الغربية فقد تعرضت لحريق عام ١٤٧٩م وأعيد بناؤها عام ١٤٨٨م وفق أسلوب مصري، وأخيرا مئذنة العروس التي أنشأها الوليد بن عبدالملك والتي تعتبر أقدم وأجمل مئذنة إسلامية، وكانت مذهبة من أعلاها إلى أسفلها حتى احترقت عام ٥٧٠هـ وجددها السلطان صلاح الدين.

تعرض الجامع خلال تاريخه الطويل للعديد من الأحداث التاريخية والكوارث الطبيعية وغير الطبيعية، ولكنه سرعان ما كان يعود إلى سابق عهده إثر كل حدث بفضل الترميم والإصلاح اللذين كان يشترك فيهما جميع الحكام والولاة وجميع أفراد الشعب، ليبقى الجامع في نهاية الأمر أثرا خالدا من آثار الحضارة العربية الإسلامية، ونستعرض هنا أهم الأحداث التي تعرض لها الجامع مرتبة حسب التسلسل الزمني:

فمن جراء الحرائق كان ما يلي:

❖ عام ٤٦١هـ نشب حريق في الجامع إثر قتال بين الحكام الفاطميين وأهالي دمشق فاحترق الجامع بأكمله تقريبا.

❖ عام ٦٤٦هـ احترقت المئذنة الشرقية.

❖ عام ٧٤٠هـ احترق الجامع نتيجة مؤامرة طائفية حضر لها اثنان من رهبان القسطنطينية يتقنان صناعة النفط فاحترقت المئذنة الشرقية.

❖ عام ٧٥٣هـ احترق باب جيرون ووصلت النيران إلى باب النحاس الأصفر فأتلفته.

❖ عام ٧٨٤هـ حصل حريق في الجامع فأتى عليه وما حوله من الأسواق.

❖ عام ٨٠٣هـ تلقى الجامع أخطر الحرائق بسبب الكارثة التي حلت بدمشق خلال غزو التتار بقيادة تيمورلنك.

❖ عام ١٣١٠هـ كان آخر حريق أصاب الجامع فاحترق الحرم بكامله.

أما ما حصل في الجامع من جراء الزلازل فكان ما يلي:

❖ عام ٢٣٢هـ تصدع جدار قاعة الصلاة الجنوبية وسقطت إحدى المنارات والشرفات.

❖ عام ٥٥٢ هـ تساقطت الفسيفساء التي كانت تكسو الجدران وتضعضع جدار الجامع الشمالي.

❖ عام ٥٩٧ هـ أخطر زلزال أصاب بلاد الشام فأتى على كل شيء، ومنه الجامع، وأمات من الناس ألف ألف إنسان (مليون).

❖ عام ٥٩٨ هـ سقطت رؤوس المنائر وبعض الشرفات.

❖ عام ٧٠٢هـ تشققت جدران الجامع.

عام ١١٧٣ هـ حدث زلزال كان من أخطر الزلازل التي عرفتها دمشق حتى تاريخه، وقد أتى هذا الزلزال على معظم بيوت دمشق ومنها الجامع الأموي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو أكبر الجوامع التي أقيمت في حلب وأوسعها، يقع في قلب المدينة القديمة في حي - سويقة حاتم - التي عاصرها منذ أوائل عهود الفتح الإسلامي، وهو شقيق أموي دمشق من حيث القدم وطراز البناء، وتعتبر كل ناحية فيه معلما حضاريا يتحدث عن تاريخ عريق ويروي قصة أحداثها المتنوعة التي شهدتها عبر مختلف العصور.

يقع في قلب المدينة القديمة

جامع حلب.. معلم حضاري عريق

كان مكان الجامع في العهود السحيقة حديقة لكنيسة الروم القديمة التي بنتها - هيلانة- أم الإمبراطور قسطنطين، إمبراطور بيزنطة في القرن الخامس الميلادي، وبانيه هو الخليفة الأموي سليمان بن عبدالملك، وقد أنشأه وتأنق في بنائه ليضاهي به الجامع الأموي في دمشق الذي بناه أخوه الوليد، وهناك بعض الروايات تقول إن بانيه هو الوليد نفسه، وكان الجامع في الماضي لا يقل فخامة عن جامع دمشق من حيث الزخرفة والفسيفساء والرخام، ولكن حين أذل العباسيون الأمويين واجتاحوا قواعدهم، سطوا على هذا الجامع ونقضوا ما فيه من فسيفساء ورخام وآلات ونقلوها إلى جامع «الأنبار» في العراق، وقد ألمت به بعد جوائح العباسيين عدة جوائح أخرى، كادت تقضي عليه بالكامل.

ففي سنة ٣٥١ هـ - ٩٦٢م أحرقه «نقفور فوكاس» ملك الروم عندما اجتاح حلب، فأصلحه الأمير سيف الدولة الحمداني ومن جاء بعده، ثم أكمل تصليحه ابنه أبو المعالي «سعد الدولة» ومولاه قرعويه، وفي سنة ٥٦٤ هـ - ١١٦٩م احترق الجامع مع الأسواق المجاورة المحيطة به، فأعاد بناءه السلطان نور الدين محمود بن زنكي وزاد في سعته، وفي سنة ٦٥٨هـ - ١٢٦٠م استولى التتار بقيادة هولاكو على حلب، ودخل صاحب «سيس» وجيشه الذي كان بصحبة التتار إلى الجامع، فقتل الكثير من الناس والمصلين، وأحرق حائطه القبلي، وامتد الحريق إلى سوق «البزازين» المجاور، وفي سنة ٦٧٩هـ - ١٢٨٠م أعاد صاحب «سيس» الكرة فهاجم مدينة حلب ثانية وأحرق جامعها، فأعاد بناءه نائب حلب المملوكي «قرا سنقر الجووكندار» في أيام الملك المنصور سيف الدين قلاوون الألفي العلائي الصالحي، كما ساهم في عمارته وإصلاحه من جاء بعده من الملوك والأمراء في العهد المملوكي.

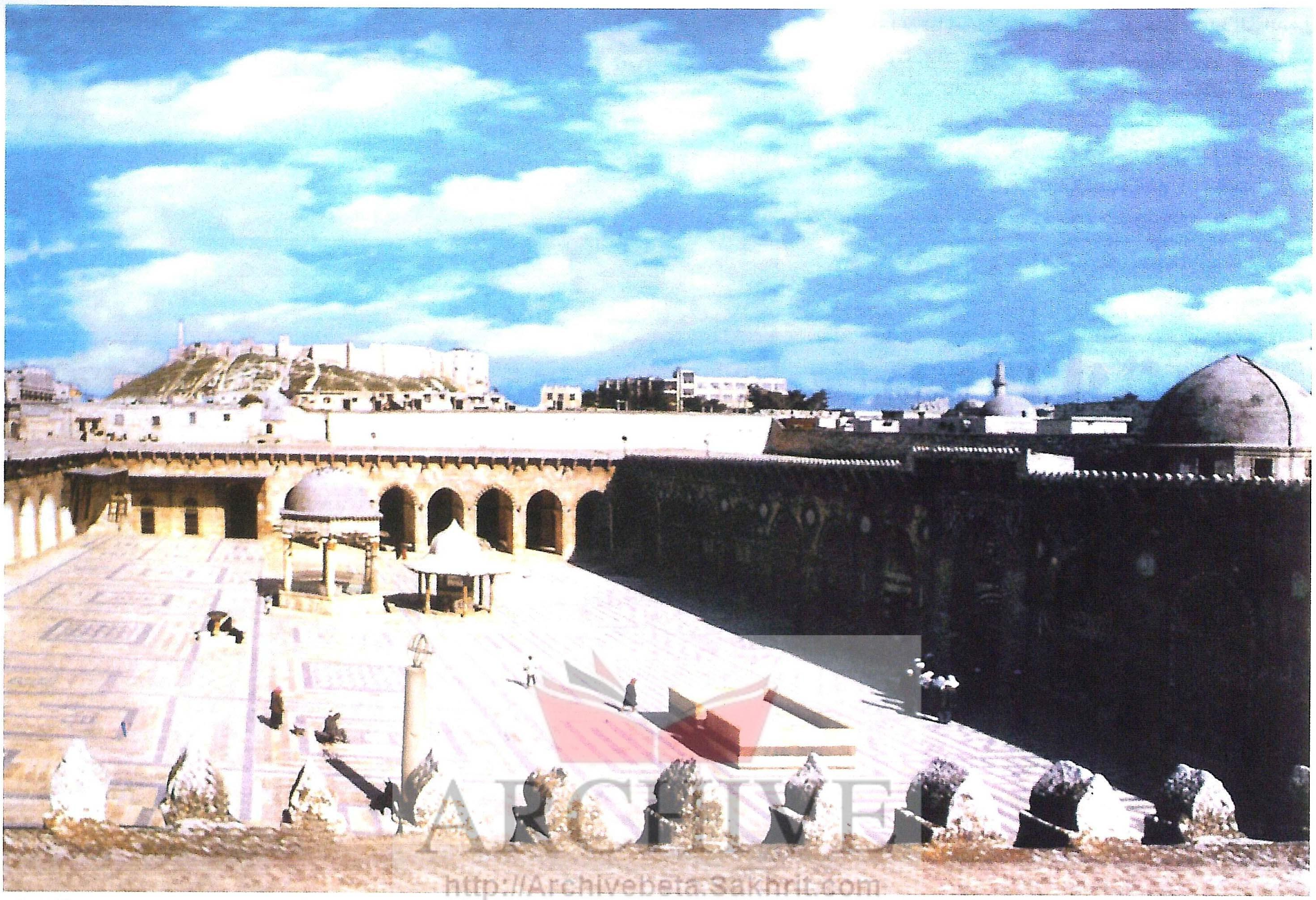
وفي العهد العثماني لم تكن العناية بالجامع أقل شأنا، حيث حظيت معالمه بالكثير من الإصلاحات والترميمات، وكان في طليعتها صحن الجامع وأروقته وواجهته القبلية.

يقوم الجامع من الناحية الإنشائية على مساحة من الأرض مستطيلة الشكل، أبعادها ١٠٥ أمتار طولا من الشرق و٧٧,٧٥ من الجنوب إلى الشمال، ونظامه قائم وفق النظم السائدة في المساجد الأولى من حيث التشكيل والطرز، وينفذ إليه من أبواب أربعة، الأول الباب الجنوبي ويعرف بباب النحاسين، حيث يمكن الخروج منه إلى سوق النحاسين، والثاني الباب الشرقي ويعرف بباب الطيبية، والثالث الباب الشمالي ويعرف بباب الجراكسة، ويقوم إلى جوار المئذنة، وأخيرا الباب الغربي الذي يعرف بالمسامرية، وذلك نسبة إلى الحدادين صانعي المسامير وحوانيتهم الواقعة قبل الجدار الغربي.

أما صحن الجامع، فهو رحب واسع الأرجاء، أبعاده ٧٩ مترا طولا و٤٧ مترا عرضا، أرضيته مبلطة بمختلف الأحجار المصقولة والملونة التي تشكل في ماهيتها لوحة فنية رائعة الجمال، ويضم الصحن الحوض الكبير المعد للوضوء، وهو سداسي الشكل، وإلى طرفه الجنوبي يقوم سبيل الماء، كما حملت أروقته المتواضعة في جهاته الشمالية والغربية والشرقية، على دعائم حجرية ضخمة، وعقدت بطريقة «القبو متقاطع الغمس» بتعريف البنائين الحلبيين، وقد أخذ الرواق الشمالي معظم الطرف الشمالي للجامع، وقد يوضع إلى جانبه الباب وعقدان قد سدا، أحدهما هو مدخل المئذنة، وفي نهاية الرواق في الزاوية الشرقية الشمالية باب محدد بحاجز حديدي وهو باب المدرسة العشائرية التي لم يتبق منها أي معلم سواه، كما احتل الرواق الغربي الطرف الغربي لصحن الجامع، تؤلفه عشرة عقود تطل على الصحن، أحدها هو مدخل الباب الغربي، وبناء الباب الحالي حديث العهد، جددت واجهته مع الباب الشمالي استكمالا لطرازه، وهو بديل لباب يرقى إلى أواخر العهد العثماني، كذلك أخذ الرواق الشرقي بقسم كبير من الطرف الشرقي من صحن الجامع، وقد قام على عقود ستة ويتألف من رواقين متتاليين، يتقدم أحدهما الآخر وتتصدرهما غرف صغيرة الحجم أعدت لسدنة الجامع والمشرفين عليه، هذا إضافة إلى عقد سابع اتخذ مدخلا لباب المسجد الشرقي، أما في الطرف الجنوبي لصحن الجامع فتبدو فيه القبلية بواجهتها الرائعة بزخارفها ونقوشها وشرفها المطلة، وقد توازعتها أقواس متتالية مؤلفة من خمسة عشر عقدا، ويتوسط هذه العقود مدخل القبلية المميز بروعة صنعه ودقتها، وفي الجهة الشمالية الغربية من صحن الجامع ترتفع المئذنة شامخة كأنها تقص على الأجيال ما رأته عبر نيف وتسعة قرون من تقلبات الزمن، وهي من أقدم المعالم الباقية في الجامع، لأن البناء الأول الذي أقامه الخليفة سليمان بن عبدالملك، اختفت معالمه بما ناله من عوادي الزمن وبما لحق به من نكبات وحرائق وخرائب، وقد طوق جيد هذه المئذنة بأربعة أدوار من الكتابة الكوفية المورقة البديعة التي تعد من أجمل الكتابات الموجودة في حلب على الإطلاق، وهي مربعة المسقط، طول الضلع فيها ٤,٩٥ أمتار وارتفاعها نحو خمسة وأربعين مترا حتى شرفة الأذان، ويصعد إليها المؤذن من خلال ١٧٤ درجة، وتذكر بعض الروايات أنه

قبة الميضأة وسبيل الماء والمئذنة بجامع حلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساحة الجامع وتظهر خلفها قلعة حلب

شرع في تجديد بنائها في عهد السلطان السلجوقي رملكشاه ابن السلطان ألب أرسلان ونائبه في حلب آق سنقر سنة ٤٨٢هـ - ١٠٨٩م، وقد تم البناء في سنة ٤٨٣هـ - ١٠٩٠م، كما يوضح الخاتم المنقوش على ضلعها الجنوبية المطلة على صحن الجامع.

وتحتل قبلية الجامع رحبة واسعة في الطرف الجنوبي من صحنه، وتعتلي القبلية تجاه مدخلها الأوسط قبة عالية هي الوحيدة في مباني المسجد كله، وفي هذه القبلية كانت تعقد حلقات الدرس والعلم للباحثين والمتعلمين، وتأخذ كل حلقة منها طرفا من أطراف المسجد، وبذلك، كان المسجد بحق جامعة علمية متكاملة، تخرّج من رحابها العديد من كبار العلماء الحلبيين والوافدين، وتضم القبلية العديد من المعالم المهمة أهمها: المنبر والمحاريب والسدة وحجرة الخطيب والحجرة النبوية، ويقوم المنبر إلى يمين المحراب الأوسط، ويعتبر من أقدم المنابر الحلبية القائمة بعد إحراق الصهاينة للمنبر الحلبي في بيت المقدس سنة ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ويرتفع إلى علو ٣٫٥٧ أمتار حتى قاعدة القبيبة، ويمتد باتجاه القبلة بنحو ٣٫٦٥ أمتار، وعرضه ١٫٠٨م يرقى إليه بدرجات عشر حتى مجلس الخطيب.

وفضلا عن ذلك، يضم الجامع الأموي الكبير بحلب العديد من المعالم الأخرى المهمة، كالحجازية والمزولة والساعة الشمسية والبسيط المخصص لمعرفة الظهر والعصر، والكتابات المتنوعة المنقوشة في الأروقة وعلى الأبواب، وكتابات المئذنة، ومطاهر الجامع الأربع، وغير ذلك الكثير من الآثار والمعالم الرائعة التي تدل على قدرات الفنان الحلبي وعظمة الفن العربي الإسلامي في مختلف العهود.

ومما يؤسف له، أن الجامع الأموي هذا المعلم الديني الثقافي العريق في كل من مدينتي دمشق وحلب، بدأ بفعل عوامل الزمن يعاني أعراض الوهن والتصدع في أغلب معالمه وآثاره التاريخية، الأمر الذي تطلب تحركا سريعا لمعالجة هذا الوضع الطارئ قبل فوات الأوان، فكانت اللفتة الكريمة من الرئيس الراحل حافظ الأسد أن أصدر قرارا يقضي بتشكيل لجنتين، الأولى في دمشق والثانية في حلب، ومهمتهما تتمثل بشكل شامل وكامل في إعادة وصيانة وإصلاح وترميم الجامع الأموي في كلا المدينتين، وذلك بالحفاظ ما أمكن على طابعهما الديني والتاريخي والأثري والحرص على جعلهما مثلما كانا في السابق نموذجا متألقا في العمارة والزخرفة والنقوش، وقد أعطيت لهاتين اللجنتين الصلاحيات اللازمة كافة للقيام بعملهما على أحسن وأكمل وجه، فوضعت الدراسات والأبحاث ورصدت المبالغ الضرورية الضخمة لهذا المشروع الكبير الذي اعتمدت في دراسته جميع الخبرات المحلية حصرا، وعلى المصادر والمراجع التاريخية الموثقة التي تتحدث عن بناء وهندسة وتاريخ كل جزء في الجامعين المذكورين في كل من دمشق وحلب، وقد شارفت أعمال البناء والإصلاح والترميم في الجامع الأموي في دمشق على الانتهاء ضمن المدة الزمنية المحددة، في حين لا يزال العمل في الجامع الأموي في حلب مستمرا حتى تاريخه ◆

جامع حلب الأموي

ما إن نطرح موضوع العتمة والظل حتى يتوارد إلى الذهن البحث البالغ الأناقة والحساسية الذي قدمه الروائي الياباني جونشير تانيزاكي تحت اسم «في مديح الظلال»، وتتساقط كلماته: «منذ أن كنا صغارا شعرنا برجفة عصية على التعبير ونحن نحدق في حنية في الجدار لا يصلها شعاع الشمس أبدا. ما سر هذه الرجفة؟ إنه سحر الظلال في نهاية المطاف، فإذا انسحبت الظلال من الزوايا ستصبح الحنايا مجرد خواء مطبق».

جماليات الظل والضوء في مباني شرق آسيا التاريخية

محمد الأسعد - الكويت

لعبة الظل والضوء في المتاحف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه بالطبع حساسية شرقية خاصة تجاه جوهر ما هو جميل، لأن العتمة والضوء في شرقنا يبدو أنهما وثيقا الصلة بعضهما ببعض وأبعد مما نتصور، فهما وجهان لعملة نقدية واحدة. ولنا أن نتخيل كيف ستبدو المقرنصات والأقواس والحنايا المنتشرة في المباني التراثية، بل وكيف ستبدو الكتابات البارزة حين يداهمها الضوء الكهربائي الساطع. إنها ستبدو بالتأكيد مثل حنية الجدار التي تحدث عنها تانيزاكي، خواء مطبقا، وسيفقد هذا المعمار وأساليبه، بأقواسه وحناياه، مبرر وجوده، وقبل ذلك ستفقد النظرة الشرقية، التي لا تقسم الأشياء إلى جسيمات وأضداد وتباينات حادة أساسها الذي تقوم عليه؛ نعني رؤية العالم كلا واحدا، وجملة بلا حدود تميز بين هذا وذاك. إن الأشياء في النظرة الشرقية، والقضايا وزوايا النظر هي هذه وذاك معا، هي عتمة وضوء في وقت واحد معا.

على العكس من هذا، بالطبع، النظرة الغربية الشائعة التي تنبع من منهج مختلف. فنحن، كما يقول تانيزاكي، «لا تزعجنا العتمة، إنها أمر مسلم به لدينا، وإذا كان الضوء خافتا فهو ضوء خافت ونقبله هكذا، وسنغمر أنفسنا في العتمة، وحين نفعل هذا نكتشف حينئذ جمالها المميز، أما الغربي الساعي إلى التقدم فهو يتقدم دائما من أجل الحصول على المزيد من الإضاءة: من الشمعة إلى المصابيح، ومن المصابيح الزيتية إلى المصابيح الغازية، ومنهما إلى المصابيح الكهربائية، ولا يتوقف سعيه نحو ضوء أفضل أبدا. إنه لا يوفر جهدا من دون أن يبذله في محو حتى أكثر الظلال ضآلة»!.

الضوء أولا.. وأخيرا

يقول الباحث المعماري جوتش هاجمولر في بحث له مقارن بين تعامل الغربي وتعامل الشرقي مع الضوء والعتمة: إن «المحراب» الكنسي يقوم في أكثر أجزاء المبنى التماعا منذ عصر الكاتدرائيات القوطية، وحين يجري تصميم الإضاءة والظل في المتحف، توضع أثمن التماثيل تحت أفضل إضاءة ممكنة. فالعتمة بالنسبة إلى الغربيين سلبية، واختلاط أعمى، يقول المعماري لويس كاهن: «لا تعرف الشمس أبدا كم هي رائعة إلى أن تسقط على جدار مبنى». وقبله بأربعين عاما كتب المعماري لوكوربوزيه في المعنى نفسه أن: «المعمار لعبة كتل بناء متجمعة في الضوء على أساس قواعد سليمة ورائعة، ولم تخلق عيوننا إلا من أجل أن ترى الشكل في الضوء».

ولكن الأمر مختلف في «نيبال» مثلا (حيث عمل هاجمولر) فتماثيل المعابد تقيم في العتمة، في أعماق المعبد الغائمة، ساكنة ومحاطة بمصابيح زيتية قليلة. ومن النادر أن تُنقل من مكانها هذا. وحين تُغسل بالماء والضوء وتحمل في المواكب الاحتفالية في شوارع المدن، لا بد أن تعاد بعد ذلك إلى عتمة محاريبها.

ومن المعروف الآن أن الكثير من الكنوز الدينية، الموجودة في المتاحف مأخوذة من أماكن عبادة، إما سلبا أو اختيارا من قبل أصحابها، وهو ما يجعله يطرح سؤالا جادا: هل علينا التعامل مع هذه المصنوعات البرونزية بوصفها رموزا دينية أم مجرد مصنوعات فنية ومعروضات شأنها في ذلك شأن أي أثر آخر؟ أو بعبارة أخرى هل علينا أن نتركها في عتمة حنية في جدار عميقة تحت ضوء خافت، أم نعرضها في ضوء النهار الساطع أو الأضواء الكهربائية وتدنيسها بإدراجها دفعة واحدة في التاريخ ككفن من الفنون؟

لا أحد ينكر بالطبع أن نقل أيقونات وأدوات الطقوس من الكنائس والمعابد، ومن المجموعات الخاصة، يقطع صلة هذه الفنون الدينية بتجربتها الحية في العبادات، ولكن عزاء البعض هو أن هذا النقل يعلو بها إلى مكانة دين دنيوي، أي عبادة الفن.

إيان السوب، وهو باحث في الثقافات الدينية، يرى أن استخدام مصطلح «تدنيس» فظ، صحيح هناك قيمة كبرى في الحفاظ على وضعية هذه الأشياء في أماكنها الأصلية، ولكن رؤية منحوتة نظيفة ومعدة للعرض تحت ضوء ساطع لا يعني تدنيسا لها بالضرورة. فالفرق بين رؤية تمثال في معبد وتمثال في متحف يعتمد على سلوك الناس الذين يشاهدونه تجاهه أكثر مما يعتمد على الضوء، ويضرب مثالا امرأة عجوزا من «التيبت» شاهدها في متحف زيورخ تمارس طقوسها أمام صورة من صور ثقافتها الدينية. إنها في مكانها هذا تسترجع رمزيتها فورا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
تمثال أثري مطلي بالنحاس في عتمة خفيفة الضياء

المصيدة الشائعة

هذه أسئلة وإجابات، وتظل الأجوبة غير محددة في متحف بوتان الذي عمل فيه هاجمولر، فهذا المتحف يفضل وضعية القطع التي تقف تائهة، بين العتمة والضوء. صحيح أن تحويل العاديات المأخوذة من المعابد إلى معروضات فنية وإضاءتها بالأضواء الاصطناعية، أصبح أمرا لا بد منه في عالم اليوم، إلا أن المعماريين المعاصرين يميلون إلى توفير شيء يبدو ضروريا، وهو محاكاة الطريقة، التقليدية في إضاءة التحفة الفنية، فتقوم الإضاءة على شعاع مرآة من الأسفل مع استخدام المصابيح الزيتية حول التحفة.

ويضيف المعماري كريستيان بارتنباخ المتخصص النمساوي في الإضاءة تبريرا أكثر مساسا بالعلوم المعاصرة، يعزز ويدعم الرؤية الحدسية الشرقية، التي امتدحها تانيزاكي. فهو يحذر من الوقوع في المصيدة الشائعة بعرض التحف منفردة تحت ضوء مصباح ساطع في غرفة ستكون معتمة لولا المصباح، لأن هذا التباين الصارخ بين العتمة والضوء، كما يقول بارتنباخ، يضع قيدا ثقيلا كابحا على أداء الدماغ، ذلك الأداء الذي يستهلك طاقة فسيولوجية تلبي حاجتنا للنظر في العتمة، وبهذا يترك لنا القليل من أجل المشاهدة الفعلية للمعروضات. ويمكن أن يلاحظ الإنسان بسهولة أن زائر المتحف يصيبه إرهاق أمام الأضواء الساطعة في العتمة أسرع بكثير مما يصاب به في أوضاع يظل فيها التباين الضوئي خافتا.

ويبرهن التعامل مع العتمة والضوء في قاعات عرض قديمة، في «بوتان»، على عظم المساعدة التي يقدمها في تجسيد هذا الدرس، فهناك الكثير من النوافذ الصغيرة الغارقة في الجدران الخارجية، توفر ضوء نهار كافيا، وتعمل: «شعريات» دقيقة الثقوب على تخفيف حدة الضوء. ولأنها قريبة عن أرضية القاعات، نجد الضوء المنبعث فيها لا يعشي البصر. والنظر إلى هذه النوافذ من مسافة بعيدة في دهليز، يظهر كيف أنها تأتي إلى القاعة بالتماعات ضوء باهتة في جو تشوبه عتمة خفيفة غامرة، وحتى لا ينعكس الضوء على زجاج خزائن العرض في بعض الأماكن وضع المعماريون ألواحا تظلل النوافذ، إنها العودة إلى المبدأ الأساس في امتزاج وجهي العملة الواحدة، وإن جاء هذه المرة بخبرات غربية أكثر تطورا لم يعد فيها المعمار «لعبة كتل في الضوء» بقدر ما هو لعبة ظل وضوء معا، كما كان الأمر قديما. ولعل هذه الخبرات تبرهن على أن المعماري القديم قبل العصر الصناعي وفي بلاد الشرق، كان في حدسه أذكى وأكثر حساسية من المعماري المعاصر. فذاك كانت توجهه تجارب حسية بصرية وروحية، وهذا توجهه أرقام أرباح الصناعات والقدرات الإنتاجية، المنفلتة بلا حدود ◆

تتعدد البيئات الشعبية في مصر، ومع تعددها تتنوع الألوان الفولكلورية، وتبرز الموسيقى الشعبية كواحدة من هذه الألوان التي تعبر بها الشعوب عن نفسها ومشاعرها وانفعالاتها، وترسم الجغرافيا والتاريخ ملامح الموسيقى الشعبية المصرية، ليس بما يميزها فقط عن غيرها من الفنون الشعبية للأقطار الأخرى؛ بل بما يميزها هي عن نفسها في كثير من الأحايين؛ فموسيقى الدلتا الشعبية ليست كموسيقى الصعيد، وألحان الريف ليست كألحان البدو في الصحراء. ومن هنا تعددت الآلات الموسيقية وتنوعت إيقاعاتها المختلفة وفق أطباع البيئات المصرية المتنوعة، هذه الآلات الموسيقية التي عبر بها الشعب عن انفعالاته وفنه استلهمها من الطبيعة التي تحيط به، فأبدع فيها وابتكر وطور الكثير من آلاتها؛ فشمل تطويره وإبداعه الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات الطرق الإيقاعية والآلات النحاسية، واستخدمها الهواة والمحترفون، وعزف عليها الفنانون والمشاهدون، ما يعكس عبقرية الإبداع الشعبي العربي. «الفنون» تعرض بعض هذه الآلات:

أشهرها الربابة والمزمار والسمسمية

الآلات الموسيقية الشعبية في مصر

مروة محمد إبراهيم - مصر

الربابة

تعتبر الربابة من أقدم آلات القوس التي عرفتها البشرية، وهي تصنع في مصر من ثمرة جوز الهند كصندوق رنين (صندوق صوت)، ولها ذراع (ساعد) عبارة عن عمود أسطواني له فتحتان في طرفه لتركيب المفاتيح التي تربط وتشد منها الأوتار (العصافير)، كما يخترق الطرف الآخر، وفي نهايته قضيب معدني (السفود)، وفيها حلقة تربط فيها الأوتار التي تمر في طريقها إلى المفاتيح على فرسة صغيرة من الخشب على السطح المصنوع من جلد الماعز ليغطي فتحة جوز الهند المفرغة، كما تثقب من الجزء الأسفل لها (القاع)، وأوتار الربابة عبارة عن وتر واحد أو اثنين؛ أحدهما الوتر الأساس الذي يجري عليه العفق واستخراج الحركة اللحنية (القول)، والآخر هو «الرداد» يعطي درجة صوتية ثابتة ممتدة كأرضية، ويضبط على أساس مقام اللحن. وتصنع الأوتار من شعر الخيل أو من السلك المعدني الرفيع.

ويصنع القوس من عصا مقوسة من الخيزران، يربط في كل من طرفيها شعر الخيل، وينتهي بمقبض يمسكه العازف به ويضغط منه ليزداد تقوس القوس وشد خيوطه بإحكام بعد دلكها بمادة القلفونية، ويمسك العازف الآلة، إما بوضعها على الأرض أو على فخذه، بيده اليسرى التي تتحرك أصابعها على ذراع الربابة لعفق الأوتار، أو يضعها في طرف جلبابه أو مربوطة في كتفه، حيث يقوم بتحريك القوس بيده اليمنى.

والربابة لها صوت حنون متميز ذو مساحة صوتية لا يتعدى ديوانا واحدا، وتعزف لمصاحبة المغني (الشاعر) في السير الشعبية، والأغاني والمواويل والطقاطيق الشعبية، كما يصاحبها المزمار البلدي والسلامية والأرغول أحيانا، وتضبط الربابة على طبقة صوت المغني، الذي هو في العادة عازف الربابة الأول، في حين تصاحبه عدة ربابات تقوم بعزف أرضية اللحن،

والربابة آلة رخيصة يصنعها العازف لنفسه غالبا في الدلتا والصعيد.

الطنبورة

الطنبورة هي آلة مصرية صميمة تعتبر من أكثر الآلات الموسيقية قدما وأصالة في العالم، عرفها القدماء المصريون منذ سبعة آلاف عام تحت اسم الكنارة، وصنعوها بشكلها الذي لا يختلف كثيرا في الشكل والتصميم عن الآلة الحالية المعروفة في أسوان وفي النوبة، وقد أخذها الآشوريون والبابليون والفراعنة تحت الاسم نفسه، وأخذها الإغريق بالشكل والتصميم أنفسهما تحت اسم الليرة.

والطنبورة صندوقها المصوت (القصعة) عبارة عن إناء من القرع الجاف أو جوز الهند، أو من طبق من الصاج المطلي، وأوتارها الخمسة تضبط خماسيا (خمسة درجات من السلم الخماسي)، وتغطى القصعة بغشاء رقيق من الجلد المرن، فيه فتحات رنين، وللآلة ذراعان من الخشب الجاف الصلب، طرفاهما يدخلان من ثقبين في الغطاء الجلدي، حيث يثبتان بشكل محكم، أما طرفاها الآخران خارج القصعة فتقابلهما من الناحية الأخرى عصا من الخشب، يربط طرفاها بطرفي الذراعين بخيط من أوتار عضلات الأبقار، وعلى العصا الأفقية تلك تربط خمسة أوتار من الأمعاء أو المعدن فوق حلقات من القماش المجدول، بحيث يمكن بتحريكها شد أو إرخاء الأوتار حسب الطلب، وطريقة التسوية (الدوزان)، وتمتد الأوتار موازية لوجه القصعة بجوار سطحها مارة على فرسة خشبية صغيرة مستطيلة على وجه القصعة، وهي مثبتة من أسفل في حلقة معدنية صغيرة.

ويضع العازف الآلة على فخذه مستندة إلى صدره واليد اليسرى تطل من خلفها، بحيث تكون كل إصبع من الأصابع الخمس لليد تحت وتر من الأوتار الخمسة للآلة، وتنبر الأوتار جميعا بقطعة من الجلد السميك بقوة حيث تسمع الأوتار كلها مكتومة، أما الوتر والصوت المراد سماعه فترفع عنه الإصبع ليسمع واضحا رنانا من دون صوت الأوتار الأخرى التي تكتمها الأصابع، حيث يسمع لها نوع من الصوت "المشنشن" الذي يمثل صوت الضربات الأساسية لضغوط الإيقاع.

وتنتشر الطنبورة في مصر في أسوان والنوبة القديمة والجديدة والأقصر، وتستعملها قبائل البشارية والعرب، كما تعرفها دول أفريقية مجاورة مثل السودان وأثيوبيا تحت أسماء عديدة مثل: «الكرارة - الكيتارة - الكر - البيزارة ... إلخ، كما عرفتها دول سواحل البحر الأحمر، كما انتقلت بحكم الجوار والتجارة إلى اليمن وشواطئ الساحل العماني وسواحل دول الخليج العربي حتى البصرة في العراق وتعتبر آلة أساسية في مصاحبة الغناء والرقص، وغالبا ما يصنعها العازف بنفسه ويجملها ويزخرفها حسب هواه.

الجمهور مشاركا في العزف

السمسمية

وعلى بعد ألف كيلومتر من أسوان والنوبة الموطن الأصلي للطنبور، وفي منطقة قناة السويس، وفي سيناء، تنتشر آلة شعبية أخرى متحدرة منها، وشبهها من حيث الشكل العام والتصميم وطريقة العزف، وهي السمسمية التي انتقلت إلى تلك المنطقة مع العمال النوبيين العاملين في القناة منذ إنشائها.

ولما كانت خصائص موسيقى تلك المنطقة تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية، كان لا بد من تعديل طريقة التسوية للأوتار الخمسة تبعا لذلك وحسب القطعة المغناة ونوعها وعلى خمس درجات متسلسلة من المقام أو السلم، واختفى بذلك أسلوب الضرب الخماسي.

وقد احتفظت الآلة بالشكل نفسه والتصميم وأسلوب وطريقة الأداء، ما عدا بعض التطورات الطفيفة غير الجوهرية التي تتمثل في استخدام خامات محلية أكثر تطورا وتنوعا، تساهم في رفع كفاءة الآلة الصوتية مثل، تركيب أوتار معدنية، وشد الأوتار وإرخائها بواسطة مفاتيح تشبه مفاتيح العود والكمان (ملاوي)، والنبر بريشة من البلاستيك مثل ريشة الماندولين بيضاوية الشكل، بدلا من القطعة الجلدية الجافة، واستخدام طبق من الصاج أو فانوس سيارة قديمة في صنع الصندوق المصوت، للسمسمية (القصعة).

العود والكمان

يستخدم العود والكمان، وهما من آلات التخت العربي، والفرق الموسيقية المعتادة، كآلة شعبية في بعض الفرق البلدية الشعبية، خصوصا في منطقة الدلتا لمصاحبة الغناء الشعبي في الموالد والمناسبات الدينية والقومية، خاصة لمصاحبة الذين تخصصوا في أداء المدائح والمواويل والقصص الديني أو الملحمي والتواشيح.

المزمار البلدي والأرغول والستاوية

وكما تتنوع آلات الموسيقى الشعبية الوترية تتنوع آلات النفخ الشعبية في مصر حيث نجد «السلامية» أو الصفارة، وهي قصبة جوفاء من الغاب مفتوحة من الطرفين وتتكون من أربع عقل، وبها ستة ثقوب أمامية وثقب خلفي، يمسك بها العازف مائلة قليلا نحو اليسار، وينفخ عند حافتها لينكسر الهواء بتذبذب داخل عمودها الهوائي، وأصابعه فوق الثقوب تفتحها وتغلقها للحصول على الحركة اللحنية المطلوبة.

والسلامية تصنع منها أحجام مختلفة تتفاوت حسب الطبقات الصوتية الحادة والغليظة، والصغيرة منها تسمى «كوله» كما تسمى أحيانا «المعفاطة» وللسلاميات صوت هادئ شجي حنون، وتصل مساحتها الصوتية إلى ديوان كامل (أوكتاف).

أما «الأرغول» فهو صاحب الحان المزاج الخاص وهو آلة نفخ قديمة جدا، مصرية الأصل عرفها الفراعنة واستخدموها منذ زمن بعيد تحت اسم المزمار المزدوج، ثم أخذها عنهم الآشوريون والإغريق تحت اسم «الألوس»، وهو عبارة عن قصبتين من الغاب متلاصقتين إحداهما طويلة والأخرى قصيرة (ثلثها تقريبا) والطويلة من دون ثقوب لتؤدي درجة صوتية واحدة هي القرار بالنسبة إلى اللحن الأساس مشكلا أرضية، أما القصبة القصيرة فهي ذات ستة ثقوب تؤدى عليها الجمل اللحنية، كما أنه من الممكن تطويل القصبة بإضافة قصبات أخرى صغيرة من عقلة واحدة، وهي مربوطة ومعلقة على الدرجة المطلوبة.

ويوجد من الأرغول حجمان أساسيان الصغير منهما يتراوح طوله بين ٦٠ - ٨٥ سم والطويل يتراوح بين ١٨٠ - ٢٥٠ سم. ويتكون الأرغول من عدة أجزاء رئيسية هي:

❖ البلابل: وهي الريش التي تتذبذب داخل فم العازف، وهي عبارة عن عقلة واحدة صغيرة من الغاب مقفلة من أعلاها وتشرط من أحد جوانبها لكي يتذبذب الجزء المشروط وينتقل الصوت إلى بقية الأجزاء لتكبيره، وهي تدخل من الجهة الأخرى في الجزء التالي وهو «الركب».

❖ الركب: وهو عقلة أطول قليلا وأغلظ لكي تدخل فيها البلابل، وهي تدخل بدورها لتركيب الجزء الرئيسي للأرغول، وهو «البدال» الصغير أو «الزنان»، أي القصبة الهوائية.

❖ البدال: وهو القصبة القصيرة ذات الثقوب الستة التي تختص بالحركة اللحنية وأداء الجمل الموسيقية الميلودية.

❖ الزنان: وهي القصبة ذات الصوت الثابت وفي نهايتها تعلق مجموعة من قصبات التطويل المنفصلة المسماة «الجرارات» لزيادة طول الزنان لتغيير درجة قرار اللحن.

ويحمل العازف الأرغول الكبير الحجم (عن آلات النفخ من النوعيات الأخرى) مائلا إلى أسفل واضعا البلابل (الريش) في فمه بالكامل، مستخدما أصابع اليد اليمنى لأداء اللحن الأساس على البدال، والأرغول له صوت متوسط القوة مساحته الصوتية حوالي ديوان واحد، ويربط الأرغول ويحمل بواسطة خيوط قوية ملفوفة حوله بشكل زخرفي.

ويوجد نوع من الأرغول الصغير الحجم يسمى الطورماي (الطرماي)، الذي تنتهي قصبته الطويلة (الزنان) بقمع من الصفيح على شكل (طنبوشة)، وطوله حوالي ٤٠ - ٦٠ سم، وينتشر في الواحات والوادي الجديد ومطروح، ويوجد منه نوع له ثلاث قصبات متساوية الطول: اثنتان منها ثابتة والثالثة للحركة اللحنية، ويسمى «السبك»، وآخر من قصبتين فقط متساويتي الطول ويسمى «الفرمة»، والطورماي آلة أساسية لمصاحبة الغناء والرقص في الحفلات وجلسات السمر البدوية، لما له من صوت حاد نسبيا.

وكذلك توجد «الستاوية» وهي زمارة صغيرة تشبه الأرغول الصغير، ولكنها تختلف عنه وعن النوعيات الأخرى المشابهة له في أن القصبتين مستاويتا الطول، وكل منها لها خمسة أو ستة ثقوب.

وتتكون الستاوية من ثلاثة أجزاء هي البلبل والركبة والبدالان (ويتراوح طوله بين ٢٥ - ٢٠ سم)، وتربط القصبتان معا بخيوط قوية رفيعة، وتضبطان معا على درجة صوتية واحدة لتنتجا معا صوتا قويا مضاعفا حادا نسبيا، وتصل مساحتها الصوتية إلى حوالي ديوان كامل.

ومن أشهر آلات موسيقى النفخ الخشبية «المزمار البلدي» وهو آلة نفخ قديمة جدا ذات ريشة مزدوجة، تطورت حديثا إلى آلة الأوبرا الأوركسترالية؛ وهي تصنع من أنبوبة خشبية أسطوانية تنتهي بقمع مخروطي الشكل، وعليها سبعة ثقوب، واحد منها من الخلف (أسفل)، ويوجد منها عدة نوعيات تختلف فقط من حيث الطول وهي:

❖ السبي: وهو أصغرها حجما وطوله يتراوح بين ٣٠ - ٣٥ سم، وهو يعتبر الرئيس في مجموعة أو فرقة المزمار البلدي، بينما بقية المجموعة تقوم بالردود ويظل البعض ثابتا على درجة صوتية واحدة هي أساس مقام القطعة المعزوفة.

❖ الشبابة: وهي الحجم المتوسط وتسمى بالمزمار الصعيدي، ويتراوح طولها بين ٣٨ - ٤٢ سم.

❖ التلت: وهو أكبر حجما، ويتراوح طوله بين ٥٨ - ٦٢ سم، ويسمى أحيانا «المزمار البلدي».

ويتركب المزمار البلدي بأنواعه من:

❖ الريشة أو البلبل: وتسمى أيضا القضابة وهي عبارة عن شريحتين صغيرتين من الغاب الأخضر متلاصقتين ومربوطتين معا، وتثبتان في الفتحة الضيقة لجسم الآلة (المطعم) من خلال قطعة مستديرة مثل القرش تستند إليها شفتا العازف.

❖ المطعم: وهو الأنبوبة التي تشكل الجسم الرئيس للآلة حيث تتسع فوهته بالتدريج في اتجاه الطرف السفلي وعليها سبعة ثقوب، وفي نهايتها تتسع على شكل قمع مخروطي، قطر فوهته حوالي ١٢ سم.

وتشكل مجموعة المزامير مع النقارة والطبل البلدي فرقة موسيقية تصاحب رقصات التحطيب والخيل وزفة العرائس، والمزمار له صوت قوي واضح صداح يعزف في الهواء الطلق، ومساحته الصوتية تصل إلى ديوان كامل وينتشر في كل أنحاء مصر تقريبا.

آلات الطرق

وكما تنتشر الآلات الوترية وآلات النفخ تنتشر آلات الطرق الإيقاعية

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

وتكثر أنواعها، مثل الدربكة والطبل البلدي والرق والدف والطار والنقرزان والباز، ولكل من هذه الآلات ألحانها الخاصة وعشاقها الذين يستمتعون بها.

الدربكة

الدربكة هي الطبلة، وهي أكثر آلات الطرق ذات الرق الجلدي الواحد انتشارا في مصر، ويصنع جسمها من الفخار على شكل أسطوانة واسعة الفوهة ناحية الرق الذي يصنع من جلد الماعز أو من جلد السمك الكبير، حيث يلصق على حافتها بالغراء مع الشد بخيط رفيع على الجزء الأسفل من الإطار، ويضبط صوتها وتشد جيدا بالتسخين، أو دلك الجلد بقطعة من الصوف، وبالطبع ليس لها درجة صوتية محددة.

ويستعمل العازف الدربكة مستندة إلى ركبته في وضع مستعرض، أو معلقة بين الكتف والصدر بحزام، وينقر عليها بأصابع اليدين معا، وهي تعتبر آلة رئيسية في الفرق الموسيقية الشعبية بمختلف نوعياتها، وبمصاحبة الرقص وفي التخت العربي التقليدي، والفرق الموسيقية الشرقية بمختلف تكويناتها.

الحجم الصغير من الدربكة يسمى الطبلة وهو لغير المحترفين، والحجم المتوسط من الدربكة يكون طول اسطوانته حوالي ٤٠ سم، أما الحجم الكبير منها، ويسمى «الدهلة» فيصل طوله إلى حوالي ضعف الأحجام السابقة.

وتصدر تلك الإيقاعات درجتين صوتيتين الأولى؛ هي «الدُم» بالدق باليد في وسط دائرة الرق، وأما الثانية، وهي «التك» فتصدر بالدق بجوار حافة الطبلة وهي الدرجة الأحد، أما العازف الماهر فيستطيع أن يستخرج منها بمساعدة اليد اليسرى عددا من الدرجات المختلفة باختلاف مكان الدق مع كتم جزء منها.

وللآلة صوت قوي بقدر قوة الدق على الرق الجلدي بأصابع اليد، ويمكن إصدار نغمات رقيقة أو قوية حسب مهارة العازف، وحسب كفاءته الفنية وحساسيته.

الطبل البلدي

يسمى أيضا الطبل الكبير، وهو عبارة عن إطار خشبي عريض على شكل اسطوانة قطرها حوالي ٥٠ سم، وتشد الحلقتان إلى بعض معا مع الرق بواسطة حبال قوية، وهي تسمى «الزخمة»، والناحية الأخرى السفلى أو اليسرى يضرب عليها بعصا طويلة من قشر الخيزران تسمى «السبر» الزخمة للضربات ذات الضغوط الرئيسية والوحدات الإيقاعية الأصلية، أما الصغرى فهي لأجل الزخرفة الإيقاعية.

ويربط الطبل الكبير ليتدلى من كتف العازف الأيسر بحزام عريض، وهو يعتبر آلة أساسية لمصاحبة فرق المزمار البلدي والرقص خصوصا رقصات التحطيب ورقص الخيل وزفة العروس

حوار الناي

في الأرياف والصعيد والأحياء الشعبية في المدن.

الرق والدف والطار والنقرزان والباز

الرق آلة طرق ذات رق واحد من الجلد أيضا مشدود على إطار من الخشب دائري الشكل وملصق بالغراء، وقد تستخدم خيوط تمر من ثقوب في الإطار لزيادة قوة الشد، ويتراوح قطر الرق بين ٢٣ - ٢٥ سم، ومركب في إطاره أربعة أو خمسة من الأزواج المستديرة من الصاجات النحاسية، ينقر عليها العازف بإصبعيه كنوع من الزخرفة الإيقاعية، وهو يستخدم أيضا في مصاحبة الأغاني الشعبية والرقصات والمداحين والشعراء الجوالين وفرق الإنشاد الديني والفرق الموسيقية المعاصرة بمختلف نوعياتها.

وكذلك يوجد «الدف» وهو يشبه الرق تماما من حيث الشكل العام، إلا أنه أكبر حجما، ويماثل الدف الأوروبي في الحجم، حيث يصل قطره إلى حوالي ٤٠ سم ويسمى أيضا «المزهر».

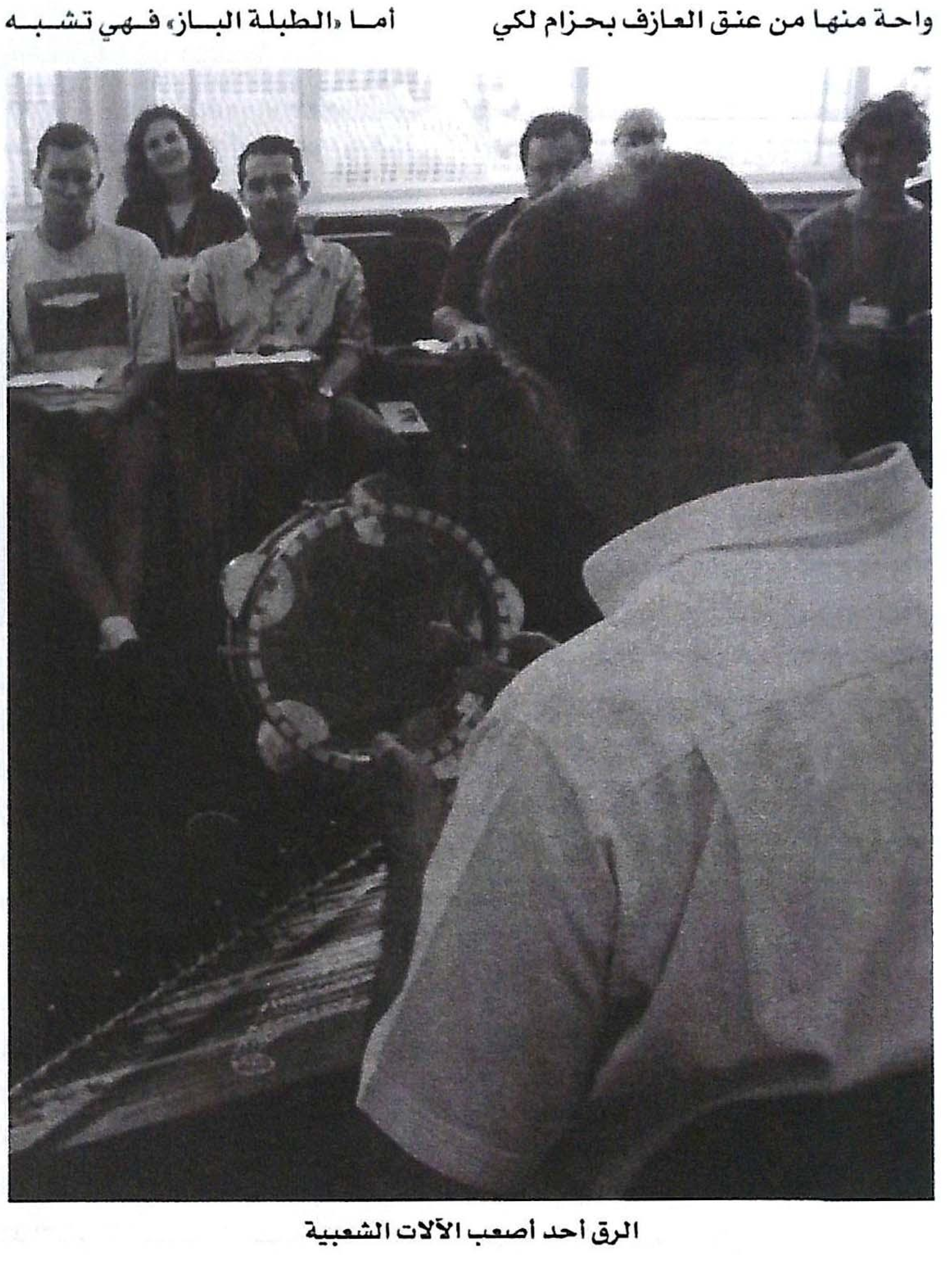
أما الطار (التار) فهو نوع من الدفوف ذات الرق الجلدي الواحد، إلا أنه خال من الصنوج، ويستعمل بكثرة في مصاحبة الأغاني والرقصات، خصوصا في أسوان والنوبة والصعيد، كما يستخدم أيضا في حلقات الذكر والأغاني الدينية في الدلتا.

والطار كبير الحجم ويصل قطره إلى ٤٠ سم، ويعرف أيضا باسم «البندير»، وتلك الآلات كلها يدق عليها باليد اليمنى، بينما تمسك بها اليد اليسرى، التي قد تشترك أصابعها في الزخرفة اللحنية الإيقاعية.

وكذلك يعتبر «النقرزان» من الطبول ذات الرق الواحد المشدود على «قصعة» من النحاس، يصل قطر فوهتها إلى ٢٦ سم ويعمق حوالي ١٤ سم، والرق مشدود عليها بواسطة مسامير معدنية على طوق حول الفوهة، وللنقرزان عصوان رفيعتان من الخشب يُدق بهما على الرق الجلدي لها.

وقد يوضع النقرزان على حمالة أمام العازف وقد يوضع زوج منها معا أحدهما أكبر من الآخر، وقد تتدلى واحة منها من عنق العازف بحزام لكي يكون ملاصقا لصدر العازف. ومن النقرزان أحجام كبيرة يصل قطرها إلى ٧٥سم، يوضع منها زوج فوق ظهر الجمال أو الخيول في الحفلات والمواكب القومية والدينية، وهي تعرف بـ «طبل الجمال». وللنقرزان صوت رفيع في الآلات الصغيرة (النقارة) وقوي هادر للأحجام الكبيرة، وهي ترتبط بالأفراح والمواكب والحفلات العامة في الأماكن المفتوحة، كما تستخدمه القبائل النوبية وكذا القبائل البدوية.

أما «الطبلة الباز» فهي تشبه النقارة إلا أنها صغيرة الحجم، وإناؤها قطره حوالي ١٥ سم وعمقه ٥ سم فقط، ويشد عليها رق من الجلد المرن، ويوجد أسفل صندوقها المصوت النحاسي مقبض لكي يكون إمساكها باليد اليسرى، ولها مضرب من الجلد السميك طوله حوالي ٢٠ سم.



الرق أحد أصعب الآلات الشعبية

وطبلة الباز قوية الصوت رنانة، ويستعملها المسحراتي في رمضان لإيقاظ الناس للسحور، إلى جانب استخدامها أحيانا في حضرات الذكر والحفلات والمناسبات الدينية، وقد يستخدم منها زوج، أحداهما أصغر من الأخرى، وتنتشر في كل أنحاء مصر.

الصاجات والكاسات والملاعق

يوجد العديد من آلات الطرق ذاتية التصويت وهي الآلات التي لا يوجد لها صندوق مصوت يُكبّر من خلاله الصوت ويضخّم، بل يكون جسم الأداة هو نفسه صندوقها المصوت؛ مثل الصاجات والكاسات والملاعق والأكواب ... إلخ.

وتوجد من «الصاجات» أحجام مختلفة، وهي تصنع من النحاس عادة على شكل دائرة مقعرة، وتستخدم مزدوجة، حيث يثبت كل زوج منها في الإصبعين الوسطى والإبهام في كل من اليدين، وتثبت بواسطة أربطة تمر وسطها.

وتوجد نوعية من الصاجات قطرها حوالي ١٥ سم ويستخدم الباعة الجائلون زوجا منه وخاصة باعة العرقسوس، وأكبر أنواع الصاجات تسمى الطورة أو «التورة»، وتستخدمها الجماعات الصوفية في حلقات الذكر والاحتفالات الدينية، كما تستخدم الكنيسة القبطية زوجا يماثل تلك النوعية تسمى «الناقوس» لمصاحبة التراتيل الكنسية مع آلات المثلث.

أما «الكأس» فهي صاجات واسعة مستديرة لها حافة عريضة، ومقعرة من الوسط ومنها عدة أحجام يتراوح قطرها بين ٣٠ - ٤٠ سم، ولها من الوسط ثقب يثبت به رابط تمسك منه، وتستعمل مزدوجة في كل يد واحدة وتقرعه ببعضها، وتستخدم في الموالد والاحتفالات الدينية والوطنية، بجانب استخدامها في الفرق النحاسية والعسكرية.

وكذلك تستخدم الملاعق كأداة تصاحب آلة السمسمية البورسعيدية، وتمسك كل يد بزوج من الملاعق على شكل الطريقة التي تستعمل بها آلة الماستانييت الأوروبية.

أما عن الأكواب والزجاجات ففي جلسات السمر والحفلات الشعبية خاصة يضرب بمفتاح أو بملعقة أو مدية على أو بين الأكواب والزجاجات محدثا صوتا رنانا متميزا.

ويعد التصفيق اليدوي أيضا احد الوسائل البسيطة والمهمة كأداة للمصاحبة الإيقاعية، وتصفق كل يد بالأخرى، ويكون التصفيق خفيفا أو قويا، ويقوم المشاهدون والمشاركون في الجلسة الشعبية بالتصفيق والغناء بشكل جماعي وهم الكورس المردد غالبا ◆

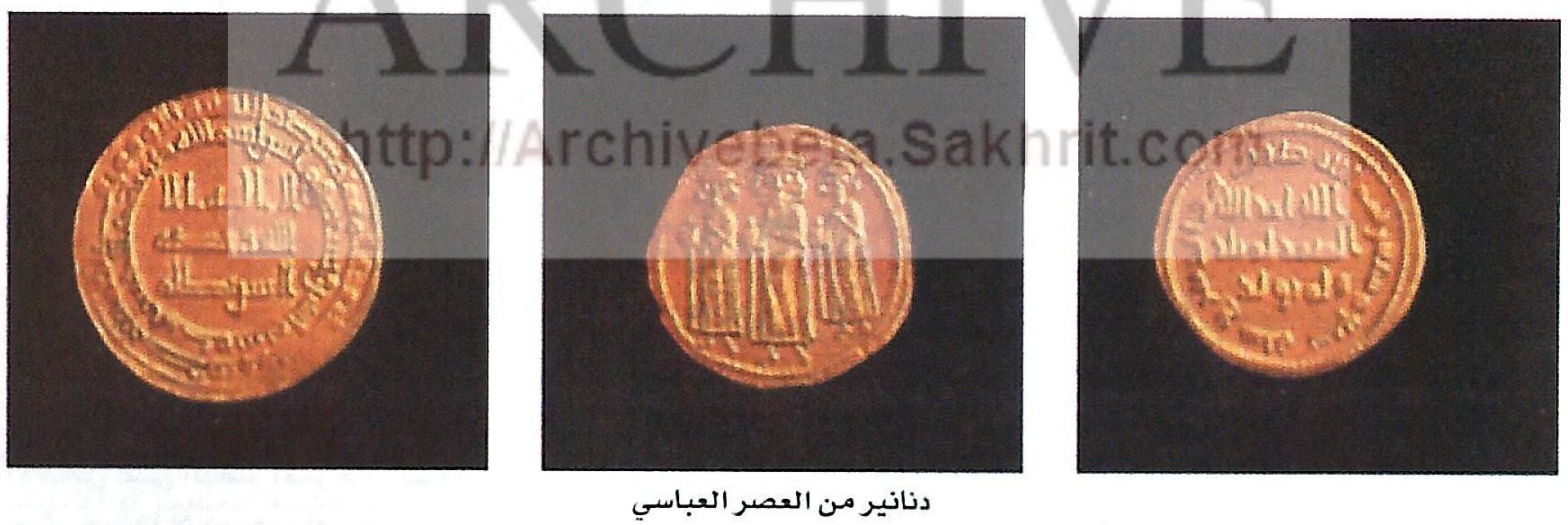
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقود من العصر الأموي

توفر النقود دليلا موثوقا على المستوى الثقافي في المرحلة الزمنية التي جرى فيها السك، ونخص بذلك النقود التي عثر عليها في شتى أنحاء الشرق الأوسط والبحر المتوسط، وهي المناطق التي شهدت بواكير النظم النقدية، حيث كانت العملة تمثل سلطة الدولة وشرعيتها، فكان من الطبيعي أن يكون لسماتها الفنية تأثير على الشعب ونظرته إلى سلطة حكامه ومدى هيبتهم، وقد اعتمدت هذه السمات الفنية بدورها على كفاءة القائمين على دار السكة ومهارة العاملين فيها، لأن النقود فرع من فروع الفنون، فإن نقشها يتطلب درجة من المهارة تضاهي براعة النحاتين والخطاطين، ومهما بدا لنا أن عمل الفنان سهل، فيجب ألا يخفى علينا ما تتطلبه المهارة في هذا العمل من ممارسة طويلة ومران دؤوب، ولا يمكن لها أن تزدهر إلا في ظل رعاية سخية ثابتة، وأوضاع مستقرة في الدولة.

وليد الزهير - سوريا

صناعة النقود فن يعكس الثقافة الإسلامية



دنانير من العصر العباسي

عملات ذهبية من العصر الفاطمي

في عهد النبي صلى الله عليه وسلم، افتقرت شبه الجزيرة العربية إلى معظم المتطلبات الرئيسية التي تهيئ البيئة المناسبة لإنتاج العملات، حيث عاش العرب على هامش حضارة العالم في ذلك الحين وحرموا كثيرا من فوائدها، ولم يكن لديهم سلطة سياسية موحدة تتحسس الحاجة إلى العملة المحلية، فتداولوا النقود المستوردة من البيزنطيين والفرس، وبعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، كانت الأوليات الثقافية عند المسلمين تتركز على تسجيل الوحي النبوي خطيا وبشكل جميل، ودعت الحاجة إلى تهذيب الخط العربي، كي يعكس بمنتهى الدقة جميع أوجه معاني القرآن الكريم.

إلا أن انطلاقة الإسلام السياسية في العقود الأولى من الفتح تخطت إنجازات المسلمين الثقافية، فاتكل المسلمون على الفنيين المحليين، في المناطق المفتوحة، الذين نشأوا في أحضان الحضارة البيزنطية أو الساسانية، وفي وقت لاحق عندما أصبح القرآن الكريم جزءا من الحياة اليومية، نظر المسلم إلى قراءة القرآن وكتابته على أنهما أسمى أنواع الفن، وهكذا نشأت وتطورت ثقافة جديدة إسلامية، وفن إسلامي قوامهما الخط العربي، وفي أعقاب ذلك ظهرت النقود الإسلامية.

لقد ضربت العملة على غرار الطراز الساساني، حيث تظهر عليها صورة ملك الفرس ومعبد النار الزرادشتي جنبا إلى جنب، مع أسماء الحكام المسلمين، ولا يفرق بين هذه القطع النقدية والنماذج الساسانية التي سبقت الفتح إلا بعض الشعارات الإسلامية المقتضبة، أما العملة الإسلامية الصرف، فلم تظهر إلى حيز الوجود إلا في عهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان في عام ٦٥ - ٨٦هـ/ ٦٨٥ - ٧٠٥م وهو الخليفة نفسه الذي أمر بتعريب الدواوين والسجلات.

في الفترة الأولى، اقتصرت السياسة النقدية الإسلامية على إبقاء نظامي النقد الإمبراطوريين المعتمدين في المناطق التي تمت السيطرة عليها، واكتفت بإدخال تعديلات طفيفة عليهما ليسايرا مفاهيم الدين الجديد. والواقع أن النماذج الأولى الصادرة عن دمشق في محاولات عبدالملك بن مروان المبكرة لتبني نظام نقدي جديد، جاءت هي الأخرى مقلدة لبعض النماذج الإمبراطورية المعروفة، ونشير هنا بشكل خاص إلى الإصدار المتمثل بقطع نادرة جدا نقش عليها رسم لثلاثة أشخاص واقفين، استلهمت من عملة بيزنطية صدرت قبلها بحوالي ٦٠سنة، في هذه العملة استبدل النص البيزنطي بنص إسلامي نقش بالعربية، كما ظهر الأشخاص بزي عربي لا بيزنطي، أما العملات الفضية والنحاسية، كالعملة النحاسية (العربية - البيزنطية) فقد احتفظت حتى ببعض الكلمات والرموز البيزنطية المنقوشة على النماذج البيزنطية المنقول عنها، وفي شمال أفريقيا التي فُتحت في هذه الأثناء، ضرب العرب العملة، وعليها صور الأباطرة، وكلمات لاتينية (وهي اللغة المعتمدة على النقود البيزنطية هناك)، إلا أنهم أضافوا إليها كلمات عربية ذات فحوى دين إسلامي تماما، كما فعلوا بالنقود الذهبية الصادرة في دمشق.

وشهدت المرحلة التالية من هذا التطور استبدال الرموز الإمبراطورية بالرموز العربية، وصدرت عملات من ذهب ونحاس، وضرب في الأعوام (٧٤ - ٧٧هـ)، (٦٩٤ - ٦٩٧م)، وعليها نقشت صورة الخليفة واقفا، وتحمل سائر الإصدارات التجريبية التي ضربت في هذه الفترة نقوشا تمثيلية أخرى، كالمحراب، أو ترسم الخليفة وهو يصلي، وهذه المحاولات باءت بالفشل، فهي لم تعتد النقل واستحياء التراث النقدي العربي الذي تلعب فيه النقوش التصويرية الدور الرئيسي في التعبير (كما لا تزال الحال في النقود العربية حتى يومنا هذا)، في حين أن مبادئ الإسلام ترفض استخدام الصور الدينية، ولا تعتبر الخليفة إمبراطورا له الحق في وضع صورته على النقود، وتجاوبا مع احتياجات الدين الجديد استحدث عبدالملك بن مروان في نهاية الأمر نمطا جديدا من العملة استهله بالدنانير الذهبية المضروبة عام (٧٧هـ) - (٦٩٧م)، وبما أن الدين الإسلامي يرتكز على القرآن الكريم، فإن هذا النمط الجديد من العملة لم يحمل سوى نصوص قرآنية، ومن هذا الإصدار المميز بنقش أفقي في المركز يحيط به نقش دائري بالهامش يمكننا الكلام عن بداية العملة الإسلامية، وقد عكس هذا التصميم التجريدي ببساطة وخلوه من الزخرفة واقتصاره على النصوص الدينية، وتاريخ الضرب، مفاهيم المسلمين الأولين وتقشفهم، ومما يدعو إلى العجب أن هذا النمط قد صمم من دون محاولات تجريبية أو تطويرية معروفة، فقد ظهر فجأة عام ٧٧هـ، وحل محل العملات الصادرة قبله التي اختلفت بنقوشها التصويرية اختلافا جذريا، وكان هذا النمط وافيا ومرضيا بشكل جعل نقود الخلافة تنسج على منواله حتى القرن السابع الهجري، القرن الثالث عشر ميلادي محتفظة بغالبية النصوص الأصلية التي نقشت عليه، وليس هناك ما يدل على أن الدينار الذي أصدر سنة ٧٧هـ كان قد صمم بهدف فني متعمد، إلا أنه يتمتع مع ذلك بجاذبية خاصة، وفي السنين التالية وصل ناقشو العملة بصنعتهم إلى درجة رفيعة من الفن.

وفي الإمكان النظر إلى فن العملة على أنه فن يجمع ما بين الخط والتجريد، وقد تتالى سك العملة على امتداد المعمورة الإسلامية، من أموية وعباسية وعملات شمال أفريقيا والأندلس، والمقارنة بين الدنانير الكبيرة حتى مع آخر دينار أموي ضرب قبل سقوط الدولة الأموية في المشرق وأول دينار عباسي، نلاحظ أن الخط المتبع في النقش على جميع هذه النقود، هو طراز مبكر من الخط العربي المعروف بـ «الكوفي» نسبة إلى الكوفة في العراق، وقد اعتمد الخط الكوفي في جميع العملات الإسلامية حتى القرن السادس الهجري/ الثاني عشر ميلادي، ولقد اختلف النقش على العملة من سيف محمود الغزنوي إلى سيف الدولة ومن القوس والنشاب لآل سلجوق وزخارف النباتات

جرى العرف أن الغناء هو صوت وأذن، ولم يحدث مطلقا أو لم نتخيل في يوم من الأيام أنه سيصبح فنا بصريا، فأغاني الفيديو كليب تؤكد الآن على محورية تأثيرات البصر ولا مجال للسمع، حتى أصبحنا نتعامل مع الأغنية بلغة العين، نتيه وسط الأضواء الساطعة والحركات الراقصة التي لا تترك المجال لسماع أي شيء سوى الاستمتاع بالمشاهدة فقط ومتابعة رقصات لأجساد بضة تنتفض بقوة كأنها تؤدي رقصة «زار» من العيار الثقيل والتوتر العالي، بحيث يخيل للمشاهد أن المغنية راقصة في الأصل ضلت طريقها إلى الغناء، لتفتح بذلك شهية الجمهور الباحث عن المتعة البصرية قبل المتعة الحسية الفنية، وهو يستهلكها قبل الأكل وبعده.

صورة وصوت ولحن

أغاني الفيديو كليب

لحسن موهو - المغرب

أغنية الفيديو كليب مشاهد من عوالم ألف ليلة وليلة تتخللها لوحات راقصة تبهر كل شاب يتطلع إلى النجومية السريعة وسط أحلام مصورة. إن غياب التميز بين القنوات يجعل المشاهد يقف أمام استنساخات لا يشعر معها أنه ينتقل من شاشة إلى أخرى، إلا لمعرفته بالأشخاص الذين يستقبلونه، وشعار المحطة الذي يعلو رؤوسهم: أي ان الفيديو كليب يتبع منطق الفرجة الشاملة music-hall بقصد الوصول إلى إثارة مستلطفة للمتلقين، عبر متوالية من الانفعالات والصور تقود إلى غليان الحواس، بفعل عدم التجانس بين الصور والكلمات والأصوات، أي تلك العلاقة المتبادلة بين الألوان والعواطف، وبين الأنغام والانفعالات، ثم بين الإيقاعات والأشكال، تترك المشاهد في حالة لهاث بصري، فالرتابة هي ألد أعداء الفرجة، ولهذا وجب الدفع بالمشاهد إلى مرحلة الانخراط الكلي في ما يشاهده.

أغاني الفيديو كليب فن يحرض على ارضاء السمع والبصر، بالرقص والإثارة لتقليص الفجوة بين التجارة والفن على وقع موسيقى صاخبة، تحمل مسحة كوميدية رومانسية استعراضية، تبالغ المطربات في القفز وتقليب الوجه واستنفار الجسد في زمن أصبحت فيه النجومية صناعة قائمة بذاتها، يمارسها سماسرة الفن الذين يعرفون نوع «البضاعة» التي يمكن تصريفها بسرعة في سوق الغناء والشهرة. ولهذا ازداد الطلب على الأغاني المصورة التي تعتمد في الأساس على البصر أكثر من السمع، حتى صرنا لا نعرف بأي حاسة من جوارحنا يمكننا متابعة هذه الأغاني، لم تعد لنا إلا أذن من طين وأخرى من عجين. صرنا أمام مطربات يتبارين في إظهار المساحات الشاسعة من الأكتاف العارية - في عز البرد - لا تفارقهن الابتسامة، ولعل لهذه الأسباب اكتسحت أغاني الفيديو كليب عقول الشباب كالفيروس السريع العدوى. لكن عمر مطربات الفيديو كليب قصير كعمر عارضة الأزياء، فهن يدركن أن عمر العارضات المهني قصير جدا، إذ سرعان ما ينحسر الطلب عليهن مهما حاولن محاربة الزمن والاحتيال على الواقع بمساحيق الزينة وعمليات التجميل والشد والنفخ، لأن العطار لا يصلح ما أفسده الدهر، فقد يولين وجهتهن نحو التمثيل أو تقديم البرامج والإعلانات، فهن لا يصمدن أمام بريق الشاشة.

على كل قناة تشاهد مغنية تطارد حبيبها بالعواطف، وتغازله على الهواء مباشرة، وأمام هذا السيل الجارف من الأغاني القصيرة أصبح النقاد والمهتمون يتساءلون... يتهامسون... هذه النجمة من تكون؟ وعذرا للمرحوم عبدالحليم عبدالحافظ. من يمنح النجوم ألقابهم؟ الجماهير، النقاد أم صناع العملية الفنية؟ إن هذا النوع من الغناء الاستعراضي الذي يترافق مع موسيقى ذات لون غربي يروم تحقيق العالمية والقفز على الحدود، في حين أنه لم يتعد المجال الوطني لأن المشاهد الغربي لا يتابع القنوات الفضائية العربية، كما يعرف أن عروض الأزياء دخلت من باب الغناء، في الوقت الذي نسمع حاليا خروج الكثيرات من عروض الأزياء إلى الغناء وكأن النجومية تكمن في كثرة الظهور على الشاشة.

الصورة في خدمة الغناء الاستعراضي

إن رقصات الفيديو كليب التواءات جسدية مصاحبة للغناء لتسويق المفاتن عوض الأنغام والألحان، فهي تعتمد البساطة في التعبير لتحقيق سرعة الانتشار أمام عيون المشاهدين المتعطشة إلى رؤية الأجساد العارية، التي تثير غرائز الحيوان قبل الإنسان، أمام أداء المغنية التي تتلوى كالأفعى في حركات بهلوانية مصبوغة بتقليعات غربية تبدو فيها المرأة سلعة للغواية من حيث توظيفها للنزوات الحيوانية الكبرى.

فإذا كانت الصورة هي تلك الحقيقة التي تصحح كبوة القلم أو الكلمة، (لأن القلم غالبا ما يحرف التاريخ، قد يضيف إليه أو ينقص منه أشياء، بينما الصورة لها قدرة القبض على الحقيقة وأحيانا ما وراء الحقيقة)، إلا أن الصور التي تصاحب المغنية أثناء مرور شريط الفيديو كليب هي غالبا لا تترجم كلمات الأغنية كوسيلة إيضاح أو تعبير، بل يجد المشاهد نفسه يستمع في عالم ويبصر في عالم، مما يحدث شرخا وهوة واسعين أمام المتلقي، وكأن الصورة تُحَرِّفُ الكلم عن مواضعه، وتتقن إخفاء حكاياتها السرية وترسم

> ”الغناء الاستعراضي العربي الذي يترافق مع موسيقى ذات لون غربي يروم تحقيق العالمية والقفز على الحدود، غير أن المشاهد الغربي لا يتابع القنوات العربية“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خرائطها الدلالية بعيدا عن دلالة الكلمات وموضوع الأغنية، في حين أن الصورة في الفيديو كليب الغنائي يجب أن تقف متربصة عند حدود كل كلمة من الكلمات في شكل تعاقد يضبط فجوة التباعد. لكن الصورة في معظم أشرطة الفيديو كليب تنفر من الكلمة لتتنزه في جسد المغنية نزهات حرة، وتبيح لنفسها التصرف في صورة الأنوثة وفي جسديتها. أما الأنوثة فهي مجرد جسد يستقبل اللغة، ويخضع لها من جهة، ويرسل علامات صامتة مشفرة تستدعي الفتنة، والفتنة هي غاية التمثيل الثقافي للجسد. والجسد المؤنث مادة بصرية، ومجال لسياحة عيون الشاعر، قبل المستمع أو المشاهد، إلى درجة أن مضمون الأغنية لم يعد يُرى حتى بالعين المجردة وسبق المستحيل الواقع بأشواط.

إن غالبية الأغاني تناجي الحب أما الكليب فقد يصلح كمادة سينمائية في الأفلام الهندية التي ألفها المشاهد العربي في أفلام الغرام.

الرقص كوسيلة والتجارة كهدف

بعض الأغاني أصبحت ماركة تجارية من كثرة إذاعتها في اليوم الواحد على معظم القنوات، على الرغم من أنها لا تعايش هموم الأمة، بحيث صُوِرت جل مقاطعها في غرف النوم، في مشاهد ساخنة، تطغى فيها الصورة على الصوت إلى درجة أن ما تراه العين أقوى بكثير مما تسمعه الأذن، تجعل ذاكرة المشاهد تفيض بكائنات لطيفة تتربع على عرش الرغبات والأحلام.

لكن المشاهد يجهل ما يدور في بورصة الأغاني وصناعة النجوم التي تقف وراءها شبكة واسعة من الإعلاميين والصحافيين، مهمتهم توفير أكبر قدر من الدعاية لكل البوم، ورفع سعره، مادامت الأنوثة الصارخة والجرأة والأزياء تفتح أبواب النجومية وتختصر المسافات للوصول إلى محطة الشهرة من أول طلة، قد تبدأ من اختصار المساحات المغطاة على الجسد، مع تمديد وتكثيف النظرات اللاهبة والحركة بتنويعاتها المختلفة، التي تتجاوز الجرأة، في إعلان واضح وصريح يكشف ويبرز المفاتن والعزف على اللحن الأنثوي الزاعق لكسب عيون المشاهدين قبل آذانهم، وذلك باعتبار نظرية «أنا امرأة قبل أن أكون مغنية». فالأنوثة هي صاحبة الصيت وليس الصوت، حتى أن بعض المطربات أصبحن يعرفن شكلا لا اسما. ومازالت القنوات الفضائية الموسيقية تنتشر كالفطر تروج لمطربات الإغراء حتى انتقل الزحام ليطال الفضاء.

فالكلمات والألحان أصبحت أقل أهمية من اللوك (Look)، تلك الإطلالة الجديدة التي تؤسس لكل ألبوم جديد. ومع تنامي ظاهرة تغيير الإطلالة التي تمتد من تغيير لون الشعر إلى شكل الحواجب والأنف

شيرين وفضل شاكر

والشفاه، تبدو الفنانة في صورة متجددة أو في قالب جديد قد يدفع الفتيات المعجبات إلى تقليد ما. فالفنانة تنتقل من حال إلى حال من دون أن يظهر هذا التطور في الصوت وأسلوب الغناء أو اختيار الكلمات والألحان.

أغرب من هذا، فإن بعض القنوات الغنائية المتخصصة، تفتقت عبقريتها على وسيلة جديدة للتواصل الفضائي، عبر رسائل مكتوبة تمر على شريط أسفل الشاشة، رسائل طريفة ومضحكة لا تخلو من الغزل المكشوف، كما انها لا تخلو من الأخطاء اللغوية الفاحشة التي تؤكد تدني المستوى في دروس اللغة العربية والتفوق في دروس الحب والغرام التي تشكل بدورها مادة مسلية لأولئك الذين يحبون متابعة رسائل الآخرين والتلصص عليهم.

وأمام زحمة البرامج الغنائية المتشابهة على جل القنوات، تزيغ نظرات المشاهد ويتيه السمع ويتعطل الذوق مع سقوط هذه الفضائيات في مستنقع الترفيه والتسلية. وفي ضوء هذا الاختزال يمكن القول إن المغنية هي صاحبة الإطلالة الجميلة والصوت الرخيم، وكأن المشاهد العربي ليس لماحا وذكيا، أو أنه لا يفهم أن أغاني الفيديو كليب، أغان منتهية الصلاحية، وسريعة الاستهلاك في ظل المنافسة الشرسة بين الفضائيات، حيث يصبح موسم «حرق النجوم» قصيرا مما يجعل المشاهير يتربعون على قمم زائفة، وسر هذه المحرقة نجده وراء طرح هذا العدد الضخم من الألبومات الغنائية في فترة قصيرة، أي حرقها بلغة السوق ودخولها غرف الإنعاش، بحيث لا يخرج منها «النجم» إلا بحيلة لإنقاذ ماء الوجه بإعلانه قرار الاعتزال، فالنجومية تأتي بالكثير من الإشاعات.

إضاءة خافتة حمراء... دخان... أجساد شبه عارية... إنها صور نشاهدها كل يوم على القنوات الغنائية الفضائية العربية باسم الفن ومواكبة العصر أو الانفتاح على الآخر، تحولت إلى ابتزاز للمشاعر، حيث المرأة معروضة في هذا السوق الفضائي لإرضاء النزوات البصرية للمشاهد، التي لا ترويها إلا الأنثى، وقد حولها الكليب إلى جسد للإغواء، والإعلان إلى سلعة. أما الأصوات فقد صارت أهميتها للموسيقى الصاخبة التي تُغيِّبُها، وانبرى الرقص للقيام بالمهمة عبر مداعبة غرائز الجمهور وإثارتها، وتحولت المرأة إلى سلاح في يد شركات الإعلان، ما جعلها أرخص من السلعة التي تبيعها.

قد لا نكاد ننهي جولة عيوننا في التلفزيون والسينما والإعلان حتى تطل علينا المطربة نفسها التي كانت تغني - ترقص على إحدى القنوات لتتحول إلى بائعة تنصحنا بشراء منتجات رخيصة وبلا فعالية، توظف ما تبقى من المشاهد الساخنة والعارية على قناة أخرى. فالصورة في الإعلان ليست أحسن حالا منها على الفيديو كليب، هي مجرد صورة تؤثث الديكور وتزيده رونقا. أما الكليب بعينه فهو مجرد فرجة تلفزيونية، ترف غنائي بصري هامشي، مجرد حياكة لصور ولقطات يغيب عنها الرابط، قد لا يكاد يفلح المشاهد أن يقف على الخيط الناظم بين الصور والكلمات، لأن الأغنية المصورة قد تخلت عن عناصر القوة في الأشعار والألحان، منحت الأولوية للصورة، التي فوضت أمرها بدورها لرشاقة الجسد الأنثوي. وبهذا يكون عقد الاحتشام والقيم قد انفرط، وصارت الأكتاف العارية، والصدر الريّان، والعيون المرسومة بالأقلام، والشفاه المنتفخة بفعل جراحات التجميل، مدخلا لكل فنانة صاعدة تحلم باعتلاء قمة الثروة لا قمة الفن.

أما المغنية الناجحة فهي تلك المرأة - الطفلة التي تعرف كيف تصل إلى قلوب المراهقين والشباب، وتصبح فيما بعد وصية على اختياراتهم الاستهلاكية. إذ يكفي أن تحضر صورتها على منتوج ما، كي تثير رغبة الشراء لدى المستهلك وتحقق بذلك نجاعة التأثير التجاري بحضورها إلى حصص البرايم (Prime time) أي ذروة المشاهدة لاستنفار لطائف الإمتاع والإيناس، أمام عيون المشاهدين الفاحصة المشتهية إلى اللذة البصرية، في الاستعراضات الشبقية التي تؤديها المغنية بغنج ودلال، وأمام براعة المذيع وقدرته على تقديمها للمشاهد بشتى فنون التشويق والجذب التي تسوس الغرائز المكبوتة للمكاشفة والبوح، ومخاطبة الغرائز، وهي صورة تجعلنا نقف دقيقة صمت ترحما على قيم فنية كانت ترقى بالعقول والحواس، أو نقول إن الفيديو كليب شر لا بد منه، وذلك أضعف الإيمان.

إن أتفه برنامج تلفزيوني يحفل بالحضور الأنثوي - مذيعات ومغنيات وراقصات - كفيل بجذب المشاهدين على اختلاف أعمارهم واهتماماتهم وثقافاتهم، لأنهن يملأن الشاشة نضارة وأناقة، وغدت المرأة ذات الإطلالة البهية، والقد المياس والمغناج هي المفضلة أكثر للظهور على الشاشة في صورة الأنثى اللعوب التي تظهر مفاتنها لتثير المشاهد عبر عملية نصب واحتيال فضائي تسرق الكثير من المشاهدين من قناة إلى أخرى ◆

> ”الصور المعروضة لا تترجم كلمات الأغنية كوسيلة إيضاح فيجد المشاهد نفسه يستمع في عالم ويبصر في عالم آخر واقعا في هوة من عدم الترابط“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من بين الألقاب التي استحقها «سفير الغناء العربي - أبو كلثوم العرب - أمير الطرب..» وغيرها. وقد استطاع أن يكون ظاهرة متفردة في عالم الغناء الأصيل، وهو صاحب حالة متميزة من السماع والنغم والنماذج بين الإيقاعات الداخلية والخارجية، كما أنه إيقاعي بامتياز حتى أنه يقيم على إيقاعاته الداخلية علاقة غير مدركة بينه وبين المستمع.

صفق له الجميع من دون استثناء وهو يؤدي المقامات والقدود الحلبية والأدوار والقصائد والموشحات طوال خمسين سنة وأكثر، وإلى الآن ما زال كالعصافير المغردة لا يثنيه تقدم في العمر وتتألق مجالس الطرب كلما غنى.

مع هذه الرحلة الطويلة امتدت المعرفة إلى الجذور وأصبحت متأصلة، ونحن إذ نحاور الفنان صباح فخري فإننا نكشف مكامن هذه الموهبة المعطاءة المتميزة التي ما زالت تصدح في الأفنان.

«صناجة الغناء العربي» أحب ألقابه
صباح فخري

فاطمة حمود - سوريا

حلب مدينة الأصالة والطرب.. فهي المدينة التي أنجبت عمالقة في الموسيقى والغناء، أمثال عمر البطش وبكري كردي والشيخ علي درويش وغيرهم، ماذا تقول لنا عن حلب كموطن للفن؟ وكيف نلت شهادة «السميعة» من هذه المدينة؟

- حلب لؤلؤة احتفظت بها في داخلي طوال حياتي، وخاصة أنها جامعة لكل هؤلاء العمالقة الذين نطلق عليهم اسم «السميعة»، فالوسائل المتاحة آنذاك كانت أن يسمع صوت المطرب هؤلاء السميعة ويحكمون عليه أيصلح أن يكون فنانا أم لا، وإذا لم يعطوه هذا اللقب فلا يستطيع أن يغني في أي حفلة، أما إذا أعطوه اللقب بعد سماع صوته فهو الشهادة له، وهذا ما حصل لي، عندما سمعني «السميعة»، هؤلاء الكبار وأطلقوا عليَّ لقب مطرب، فنلت الرضا الذي كنت أحلم به واستطعت الغناء في الحفلات وأمام الجميع. وبعد ذلك استكملت تعليمي الفني والثقافي، وعملت مؤذنا ومعلما وحرفيا، ومع ذلك كنت وما زلت أعترف أن الوصول لم يكن سهلا، بل أصعب من حمل الجبال، ولكني تعلمت من أخطائي بفضل شيوخ الطرب الذين نعتبرهم مدرسة موسيقية مهمة، وخاصة في قراءة وتلحين الموشحات والقدود وغيرها من أنواع الغناء.

قبل هؤلاء الشيوخ في الطرب، كيف ظهرت هذه الموهبة ومن اكتشفها؟

بدأت الغناء مبكرا، وبحكم نشأتي الأسرية حفظت منذ طفولتي القرآن الكريم وعلم التجويد وجزءا كبيرا من ديوان العرب، ولازمني عشق اللغة العربية حتى اليوم، وخاصة المعجزة الإلهية القرآن الكريم، الذي ما زلت أحاول التشرف بمعرفة المزيد من جوانب إعجازه المبين، وهذا ما دفعني لاستكمال دراسة فقه اللغة وعلم العروض ومعظم الشعر الجاهلي، حيث استطعت بعد ذلك أن اضع ملاحظات عبر البحث والتنقيب في علم الألحان العربية، والجدير بالذكر أن اكتشاف صوتي جرى عن طريق الجارة، فقد كنت صغيرا عندما سمعت صوتي فأبدت إعجابها به، وعلمتني المواويل ومطالع الأغنيات، وقد أبدت إعجابها بصوتي وبدأت معها بمطلع لأغنية «ياليل»، وأول أغنية لي كانت «غرد يا بلبل وسلّي الناس بتغريدك» بمصاحبة العود، وكانت هذه هي البداية.

صباح فخري ليس اسمك الحقيقي ولكنك حملته طوال هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السنين واشتهرت به هل لنا بوقفة عند اسمك الحقيقي؟

عندما زار عازف الكمان الشهير «سامي الشوا» حلب، وفي إحدى الجلسات سمعني وأعجب بصوتي وقرر أن يأخذني معه إلى مصر، وقد جبت معه كل المدن السورية لأحيي الحفلات، وطاب لي المقام في دمشق، وفي إحدى الحفلات كانت المرحلة الجديدة من حياتي، حيث سمعني الزعيم الوطني فخري البارودي وأراد أن يعرفني على الناس في الحفلات التي أقيمت في بيته باسم آخر غير اسمي الحقيقي وهو صباح أبو قوس، وقد أحبني كثيرا إلى درجة أنه أعطاني الاسم الأول الخاص به بعد أخذ موافقة الأهل، ولا أنكر أن هذا الاسم جمع حولي رجال السياسة والأدب وأعلام الفن والطرب أيضا، وبفضله استطعت أن أصل إلى الجمهور العريض في حلب وإلى شيوخ الطرب الذين أبدوا إعجابهم بصوتي، خاصة أنه انتزع قرار تأسيس المعهد الموسيقي من المجلس النيابي، فصقلت موهبتي أيضا بالعلوم الموسيقية والمقامات والضروب والإيقاعات والتجويد والإلقاء.

يوجه إليك من بعض النقاد اتهام صريح بأنك عرفت كيف تستغل التراث لشهرتك وبأنك لم تضف إليه شيئا من موهبتك، وبأنك تكرر الأغاني والوصلات نفسها في كل حفلاتك؟

لا يجوز الاتهام جزافا من النقاد إلا إذا كانوا مطلعين على كل شيء، فبعد استكمال ثقافتي الموسيقية الشرقية، لم أكتف بنقل التراث كما هو، بل إن ما حققته كان ثمرة مرحلة شاقة، حيث كان الفنانون قبلي يتعاملون معه، ولكن في شكله المتداول القديم، فعمدت إلى تطويره وإزالة الغبار عنه، وأنا أفخر بأنني ما زلت باحثا دؤوبا في التراث من خلال التنقيب والجمع والاختيار والصياغة الملائمة لروح العصر الجديد الذي نعيش فيه، فالمهمة شاقة جدا، وخاصة في التراث تحديدا، لأن التطوير يستدعي الخبرة المتمرسة، فالخطأ فيه يعتبر كارثة، والمهمة تحتاج إلى صوت قادر وتأهيل، ومع ذلك لا يستطيع المرء إرضاء الجميع، فأنا أقل مطرب لديه حفلات في السنة مقارنة بغيري، فيما عدا المناسبات، وسجلاتي مفتوحة أمام الجميع، ثم إنني لا أكرر الأغاني والوصلات في كل حفلة، وأنا حافظ لجميع الوصلات والموشحات، ولكن طلب الجمهور أحيانا لبعض الأغنيات المحببة يجعل من ذلك تكرارا، ومع ذلك فلو تكررت تكون بأسلوب ودرجة صوت مختلفة عن الأخرى، ثم إن لكل فنان دربه وأسلوبه وتجاربه التي لا يستطيع أحد أن يزاحمه فيها، كما أنني لا أحب أن يتراجع التراث ويندثر، وخاصة أمام الصرعات الغنائية الكبيرة التي تنهال علينا، ومع ذلك فأنا أؤيد كل من يحب أن يدخل هذا التراث بصوته وأدائه، شرط أن تكون فيه الصفات التي يتوجب أن تكون في مطرب العرب الأصيل.

صباح فخري يدير الفرقة الموسيقية

هل لنا أن نقف عند تجربتك في إحياء التراث الغنائي والموسيقى العربية، وكيف قمت بتسجيل شامل للتراث؟

إنها تجربة تشكل نوعا ما اختراقا جديدا للتراث يختلف عن عملية التقصي والجمع من الأطراف، فمثلا قمت بتسجيل شامل لتراثنا الغنائي والموسيقي على أشرطة فيديو، وتضمنت التسجيلات شروحا تتعلق بتاريخية كل نغمة من النغمات المحفوظة، وتوضح في الأصل النشأة والهوية، ومن غنى على هذه النغمة، ومن لحن ومن كتب، وعندما نتوقف عند موشح ما نتعرف على كاتب كلماته وملحنه وتاريخ حدوثه، مع ذكر لأبرز الذين تعاقبوا على أدائه من المطربين فضلا عن أصول نغمته، والمناسبة التي ظهر فيها، وبالتالي فإن هذا العمل هو بمنزلة برنامج ثقافي أرشيفي جامع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أحب أن أبين شيئا، فنحن على سبيل المثال صرفنا من جهدنا وعمرنا الكثير حتى تمكنا من حفظ بعض التراث لأننا بدأنا بجمعه من الناس الذين يحيطون بنا، وهؤلاء أعطونا على قدر ثقافتهم ومعرفتهم، وغالبا ما يتداول هؤلاء التراث، من دون وعي كبير بقيمته أو بشيء من اللامعرفة به، فبعضهم كان يلفظ كلمات ما خطأ، لأنه غير ملم بالعربية الفصحى، ولأنه يلفظ في كثير من الأحيان كلمة من دون أن يعرف معناها، ونحن نعترف لهؤلاء بالفضل لأنهم نقلوه إلينا، ولكن يجب ألا نغفل الأخطاء والأغلاط والزوائد والإضافات الضارة والاستبدالات أحيانا، أنا عمليا حاولت تشذيب ما يكون قد علق بالتراث من إضافات، وشذبت كثيرا مما لم أره مناسبا أو متوافقا وروح النغم أو بنيته، وتخليت غالبا عن كلام علق باللحن فاستبدلت به سواه.

في الوقت نفسه الذي دخلت العائلة الرحبانية أضواء الشهرة كنت أيضا في وسط هذه الأضواء، ولا شك أنكما غرفتما من معين التراث، ولكن هناك رأي يقول إن الرحابنة قد طوروا التراث الفني بينما أنت قدمته كما هو ولم تضف إليه شيئا، فما قولك؟

أعتقد أن المسيرتين مختلفتان، فبالنسبة إليّ هوجمت كثيرا في مسيرتي الأولى من خلال عقد المقارنة مع الرحابنة، وواقع الأمر أننا جميعا استفدنا من التراث والموسيقى الشرقية، ولكن كل منا بطريقته الخاصة، وأسلوبه الخاص وبعده، أعتقد أني طورت التراث على نحو ملائم لروح العصر، فالتراث مجال رحب لمحاولات صباح فخري وغيره، أما الأخوان رحباني «عاصي ومنصور» فقد التزما بإحياء التراث وتطوير بعض الأعمال التراثية بما يوائم قضايا أو هموما اجتماعية معاصرة، وبدوري التزمت تقديم الأغاني التراثية بروح المعاصرة.. ولم أقدمها في قالب مسرحي أو استعراضي، ومن خلال ما قدمته أجد نفسي مطمئنا إلى ما أنجزته من تراث كبار المخضرمين على نحو أكثر دقة وأكثر أمانة، ومع هذا فالآراء مختلفة حول نقطة مهمة في مفهوم إحياء التراث، وأنا أجد أن ما قدمته يتناسب مع صوتي ومقدرتي الغنائية، ويبقى لكل تجربة تفرد خاص بها.

لمَ ترفض إدخال الآلات الغربية إلى الشرقية والخلط بينها، وما أسباب ذلك؟

لم أكن يوما ضد الآلات الغربية أو الموسيقى الغربية، ولكن لكل منها دورا تؤديه عبر العصور، والمهم في الموضوع أن الموسيقى سواء أكانت غربية أم شرقية فهي لغة عالمية راقية، حيث خلقت الموسيقى قبل الإنسان، ما يدل على أنها غير مجزأة، فالموسيقى الشرقية لها لونها الخاص وطابعها الذي تنتمي إليه نتيجة معطيات كثيرة، وللموسيقى الغربية أيضا لونها وطابعها الخاصان، وهنا يمكن أن نذكر أهم الأمور التي أتشدد شخصيا بسببها لعدم إدخال الآلات الغربية في الموسيقى الشرقية وهي:

أولا: المحافظة على هوية الموسيقى العربية نقية من دون إدخال أصوات غير مألوفة، والأمر الثاني وهو أن هذه الآلات الغربية لا تستطيع أن تلبي حاجات الموسيقى العربية في الأداء، وثالثا إنها محدودة العطاء وعاجزة عن التعبير عن أحاسيسنا لأنها مقسومة إلى تون ونصف تون، بينما المقام في الآلة الشرقية مقسوم إلى «كميات»، أي إلى أجزاء، فالمقام له تسعة أجزاء أي تسع مراحل، ويستطيع عازف الآلات الوترية عندما أن يتكيف مع الآلات الغربية بشكل كبير، فهذه الآلات الوترية تعبر عن لغتنا العربية أدق تعبير، فمثلا لو أخذنا كلمة الحب الفرنسية أو الانجليزية لوجدنا معناها واحدا، بينما هناك عشرات الألفاظ التي تعبر عن الحب ومراتبه في اللغة العربية كالحب والغرام والعشق والهيام والتدله والوداد ... إلخ، إذن فباستطاعة الموسيقى العربية التعبير عن أدق الأحاسيس عكس الموسيقى الغربية، لهذا لم ألجأ إلى الآلة الغربية بوجود آلات شرقية تخدم ما أريد، وإذا استطاعت الآلة الغربية أن تخدمني في يوم من الأيام بواسطة الكمبيوتر أو غيره فأهلا بها.

ما تعريفك للموشح وكيف قدم إلينا خاصة أنك قدمته بشكل له خصوصية التراث؟

جاءت تسمية الموشح في اللغة العربية من «الإشاح»، وهو ما تتوشح به المرأة، وقد استخدم الموشح في الغناء لإكمال تطابق الإيقاع الغنائي والموسيقي وإكمال الوزن الخاص به، ومنها «الدور الهندي والمصمودي والسربند والظرافات والثقيل والسماعيات والعويص واليورك المخمس، والمربع، ولا يُلحن الموشح إلا على موازين موسيقية خاصة، وهناك كتب كثيرة عن هذا الموضوع، ولكن باختصار، الموشح هو الذي يعتمد على الوشي والتزيين والايقاعات البهيجة ويبعث على التطريب النفسي العميق، وإذا كان الملحنون المعاصرون يبتعدون عن تلحينه فلأن تلحينه مهمة صعبة جدا وتتطلب قدرة استثنائية على عكس ما يبدو للمستمع.

هل لنا بوقفة مع أهم الموشحات التي قدمتها؟

يصعب علي التذكر منها سوى القليل، فعلى مدى أكثر من خمسين سنة ربما تخونني الذاكرة ولكني سأحاول .. موشح املأ الكاسات الحان محمد عثمان، ياشادي الألحان ألحان الشيخ سيد درويش، مالعيني أبصرت الحان أبي خليل القباني، وداعي الهوى الحان الشيخ عمر البطش، من الصعب الحان كامل الخلعي، وهناك موشحات قديمة بألحان من التراث مثل «اجمعوا بالقرب شملي» و «بدت من الخدر»، و «جادك الغيث»، والموشح الشهير «أيها الساقي» لابن زهر الأندلسي، إضافة إلى موشح «اسق العطاش».

”حفظ القرآن الكريم وعلم التجويد وجزءا كبيرا من ديوان العرب“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما صحة القصة التي يرويها الأسلاف عن فاصل «اسق العطاش»؟ وما مطلعه؟

هناك أقاويل في هذا الفاصل، ولكن المتفق عليه أنه في عام ١١٩٠هـ انحبس الغيث عن مدينة حلب واشتد العطش بأهلها فهرعوا إلى ربوة قريبة منها، وتضرعوا إلى الله أن يبعث لهم المطر، وكان الشيخ محمد المنبجي الحلبي، وهو مدرس موسيقى قد لحن فاصلا كبيرا من الموشحات يستغرق ساعتين من الزمان استهله بالدعاء لينشده مع تلاميذه في ذلك اليوم، ومما يروى أن الله سبحانه استجاب لدعائهم وأنزل المطر مدرارا بعد انتهاء هذا الفاصل مباشرة، هكذا ظل هذا الفاصل موضع الاحترام والتقدير والاعتزاز وكان مطلعه:

مولاي أجفاني جفاهن الكرى
والشوق لاعجه بقلبي حينما
مولاي لي عمل ولكن موجب
لعقوبتي فامنن علي تكرما
وأجل صدى قلبي بصفو محبة
يا خير من اعطى الجزاء وأنعما
ياذا العطا .. ياذا الوفا
ياذا الرضى ياذا السخا
اسق العطاش تكرما

أما الفاصل فهو

اسق العطاش تكرما
فالعقل طاش من الظما
غث اللهفان .. وارو الظمآن
واسقنا يارحمان .. فهل من إحسان
ياصاحب الورد الذي أحيا الحمى

وما قولك في الدور والموال والقد بشكل مبسط؟

الدور: قالب غنائي له شهرة ومكانة وخصوصا في مصر، وعادة ما تختتم به السهرة إذ تشارك فيه جماعة من المنشدين «المذهبجية» وقد ظهر في القرن التاسع عشر، وكثيرة هي الأدوار التي غنتها مثل دور «أصل الغرام نظرة» ألحان محمد عثمان، ودور «الحب ما هواش بالسهل» ألحان داود حسني، ودور «يللي تشكي من الهوى»، ألحان «زكريا أحمد». أما القصائد وهي كثيرة منها «قل للمليحة» و«انتهينا» و «سمراء» و «جاءت معذبتي» و «أقبلت كالبدر»، وكلها من ألحاني، ومنها من ألحان غيري مثل «هذه العبرة» ألحان بكري الكردي و«سلي الفؤاد» ألحان سليم سروه و «حامل الهوى تعب» ألحان عزيز غنام.

أما الموال: فهو فن من فنون الغناء والطرب، ويظهر فيه المغني قدراته الفنية، وقد قدمت برنامجا في حلقات وهو «نغم الأمس»، عرضنا فيه هذا النوع من الغناء ومثاله «لولا الثغر».

وأخيرا القد: وهو لون من ألوان الغناء الشعبي الذي يعتمد على الكلمات البسيطة، وهو منتشر كثيرا في البلدان العربية.

الفنان صباح فخري وهو يتسلم اورينتا الذهبية

هل من السهل التغلب على النوتة في الموسيقى العربية وخاصة أنها صعبة مما دعا الكثيرين إلى الشكوى منها؟

النوتة الآن مختلفة عما كانت عليه سابقا، فسابقا كانت وصفا من الكاتب يكتب بلغة يصف فيها لحنا، والكاتب يمكن أن يكون ضعيفا، ويمكن أن يخطئ، كما يمكن أن يخطئ في وصف البناء الموسيقي، هذا فضلا عن أن الصوت لا يمكن ترويضه وتطويعه أو بالأحرى تقنينه في النوتة، لأنه يبقى في الحس وفي المفاجأة، أما كيف تغلبت على النوتة، فكما أسلفنا جمعت عددا كبيرا من الأسطوانات القديمة والنوتات وذهبت إلى الفنانين الكبار في السن ممن يحفظون التراث، وقمت بتسجيل ما يحفظون بأصواتهم، ثم رحت أقارن بين كل ما لدي إلى أن توصلت إلى ضبط اللحن والنغمات على نحو أكثر أمانة، وفي إخراج جديد وعصري ومناسب أيضا، وما زلت أتابع هذه المهمة، فالفن بحاجة إلى دأب مستمر.

وأنت تؤدي بعض الأغنيات نلاحظ أنك ترقص معها كرقصة السماح ولا يظهر هذا الرقص في أغان أخرى، ما سبب ذلك في رأيك؟

صحيح، هناك بعض الرقصات أؤديها مع الموسيقى بحركات تشبه رقصة السماح، وفي فقرات معينة من الأغاني مثل «يارب» و «بقلبي حسرة ونظرة» و«ياما ل الشام» و«دلعونا» و «الزلف» وأنا أعتقد أن كل شخص يغني أو يسمع هذه الأغاني يشعر برغبة في أن يؤدي حركات راقصة، ثم إنني أتقن الرقص بعد أن تدربت عليه منذ الصغر.

بعض المطربين الشباب اتجهوا أخيرا إلى إعادة تقديم أغان قديمة بطريقة حديثة بحجة إحياء التراث ما رأي الفنان صباح فخري في ذلك؟

لست ضد هذا وأنا مع العودة إلى التراث والتمسك به وتطويره، وبكل رحابة صدر أقول إنني على استعداد لإسداء النصائح والإرشادات إلى أي فنان يريد التوجه نحو التراث والأصالة، ولكن شرط أن يلائم صوته هذا التراث وأن يكتسب خبرة فنية طويلة، والخبرة لاتأتي في يوم وليلة، بل لا بد من التعب والجهد والدراسة حتى يستطيع المطرب أن يقدم التراث من دون الإساءة إليه، ويعتقد البعض أن بهاء الطلعة وجمال الشكل يغطي على رداءة الصوت والأداء، وهذا الكلام مرفوض بالطبع، فالحياة لها قواعد وأصول يجب ألا نتجاوزها، فلا بد للفنان أن يمتلك مخزونا ثقافيا وفنيا كبيرا لكي يبدع أو يطور، حيث يجب أن يعرف كل فنان حدوده، ولا يجوز التطاول على رموز الغناء العربي بكل مناسبة، وأنا لست ضدهم، كما أسلفت، ولكنني لا أريد أن تشوه هذه الأغنيات، لأنني عندما قدمت هذه الأغاني التي يغنيها البعض اليوم قدمتها بعد خبرة طويلة عمرها نصف قرن من الزمن، ورحم الله امرأ عرف قدر نفسه فوقف عنده.

سئل الموسيقار الراحل «محمد الموجي» عن الأغنية السورية فأجاب: إنني لم أجد معالم واضحة الشكل للأغنية السورية إلا أيام صباح فخري، في رأيك هل تلك المعالم لا تزال واضحة الآن في الأغنية السورية، أم هي في حلب فقط؟

الأغنية السورية موجودة منذ القديم ومتأصلة الجذور بالأرض والبيئة والحياة الاجتماعية، وإلا لما صمدت إلى الآن فأثبتت جدارة وحضورا في الوطن العربي كله وفي المحافظات السورية التي تحتفظ بتراثها ومعالمها حتى الآن، ولكن لحلب ميزة خاصة لأنها مركز ونبع الفن، ولا تخفى على الكثيرين أهميتها التاريخية والفنية على الرغم من أن البعض يحاول التقليل من شأنها.

هناك آراء متضاربة بعضها مع بعض حول تسمية الأغنية الحديثة، وقد أطلق عليها فيما اتفق عليه اسم «الأغنية الشبابية»، هل تعتقد أن هذه التسمية صحيحة، وما مدلولها؟

لقد أفرز العصر الحديث تسميات كثيرة ومنها هذه التسمية، فالأغنية لا ترتبط بالسن أو ببيئة أو بشريحة، الأغنية التي تكتمل فيها شروطها الثلاثة في التأليف والتلحين والأداء، هي لكل الناس ولجميع الأعمار، وإلا لما عاشت أغاني سيد درويش حتى الآن، وأنا أرى أنها تجربة، ومن حقها أن تطرح نفسها، وفي النهاية لم تصمد إلا التجارب الأصلية التي تحمل في داخلها مقومات الاستمرار والديمومة.

ولكن يمكن أن نقول إن هبوطا قد أصاب الأغنية العربية على جميع المستويات في اللحن والأداء والكلمات؟!

نعم، لا نستطيع نكران ذلك فعندما يتحول الفن إلى سلعة للمتاجرة، تبدأ عملية الهبوط ليس في الغناء فقط، بل في الفنون كلها، في السينما والمسرح والتلفزيون والموسيقى، ودخول هذا العدد الكبير من المغنين في ميدان الغناء لافت حقا، وقسم منهم لا يمتلك الموهبة المتميزة ولاالتأهيل المطلوب، ولذلك دور في عملية الهبوط، وإن هناك فرقا كبيرا بين المغني والمطرب، فالمغني مجرد شخص يؤدي أغنية وقد لا يجيد أو يجيد، أما المطرب فهو صاحب الموهبة والصوت القادر الذي يستطيع أداء جميع أنواع الغناء من مختلف الطبقات الصوتية.

هل اختلفت في رأيك تقاليد الاستماع إلى المطربين عن أيام زمان، وهل تحاول أن تعيد في حفلاتك تلك التقاليد، وما نوع الجمهور الذي تقيم هذه الحفلات له؟

من خلال تجوالي في العالم العربي والغربي وكل أنحاء العالم لإحياء الحفلات أجد أن هناك حنينا دائما لدى جمهورنا إلى تقاليد الاستماع القديمة، ولكن منهجي في الحفلات الجماهيرية هو مفهومي لمهنتي كفنان يحمل رسالة، وعندما تنحصر هذه الرسالة بين القادرين فقط على الدفع الباهظ لحضور الحفلة، تفقد مصداقيتها، وأنا ضد ذلك طبعا، فالفنان الصادق يدخل إلى كل بيت من دون استئذان أو قطع تذاكر، أما عن حفلاتي التي اقيمها ولمن؟ فهي لجميع الناس، فقد أقمت مرارا وتكرارا حفلات في أوروبا وأمريكا وكان الجمهور من الجاليات العربية، وفي الوقت نفسه من الجمهور الغربي الذي لا يعرف اللغة، ولكنه ينفعل مع الألحان بالقدر نفسه الذي ينفعل به العربي، أليس هذا دليلا على أن تراثنا العربي الفني مهيأ تماما للعالمية؟!

بوصفك مدير المهرجان للأغنية السورية، ماذا يمكن أن تحدثنا عنه؟

هناك نواقص كثيرة سنحاول أن نسويها، ليكون المهرجان في حالة أفضل مما هو عليه، ولن نتحدث بالتفاصيل الآن لأننا لم نقرها بعد، ولكن أتمنى أن أكون قد وفقت في ذلك، وأتمنى لك ولجريدة الفنون النجاح المستمر في خدمة الثقافة والفنون ◆

”اكتشفت صوته الجارة وعلمته المواويل ومطالع الأغنيات على العود“

صخرة بحجم (٢٠ سم) تحمل مكتوبة - القرن ٦ ق.م

يعتبر المتحف التاريخي البريطاني أحد أشهر المتاحف العالمية، نظرا إلى أهمية الكنوز والآثار التاريخية التي يحتضنها من مختلف أنحاء العالم .. ومن معروضاته القيمة والمهمة، تحتل الآثار التاريخية الإيرانية التي تحتل مكانا متميزا ومرموقا بالإعجاب والتقدير..

التحقيق الآتي يلقي الضوء على جانب من هذه الآثار التي تعود في تاريخها إلى إيران القديمة وإيران ما بعد الإسلام.

في البداية تهمنا الإشارة إلى أن المتحف البريطاني، الذي يعد واحدا من أكبر المتاحف في العالم أُسس عام ١٧٣٥م على يد شخص يدعى سرهان أسلون (١٦٦٠ - ١٧٣٥م)، كان يبدي اهتماما كبيرا بجمع الأشياء العتيقة والتحف النادرة، وقد ساعدته في تحقيق هوايته هذه طبيعة عمله، إذ كان يعمل طبيبا خاصا لحاكم جامايكا، حيث وفرت له فرصة وإمكان العثور على تحف فنية وآثار تاريخية نادرة. وبعد عودته إلى موطنه ومدينته لندن، عمل على إعداد بيته كمركز للاحتفاظ بمقتنياته وما جمعه من قطع أثرية، وراح يجمع الآثار تدريجيا من مختلف مناطق بريطانيا، حتى بات واحدا من أكبر المتاحف التاريخية في العالم.

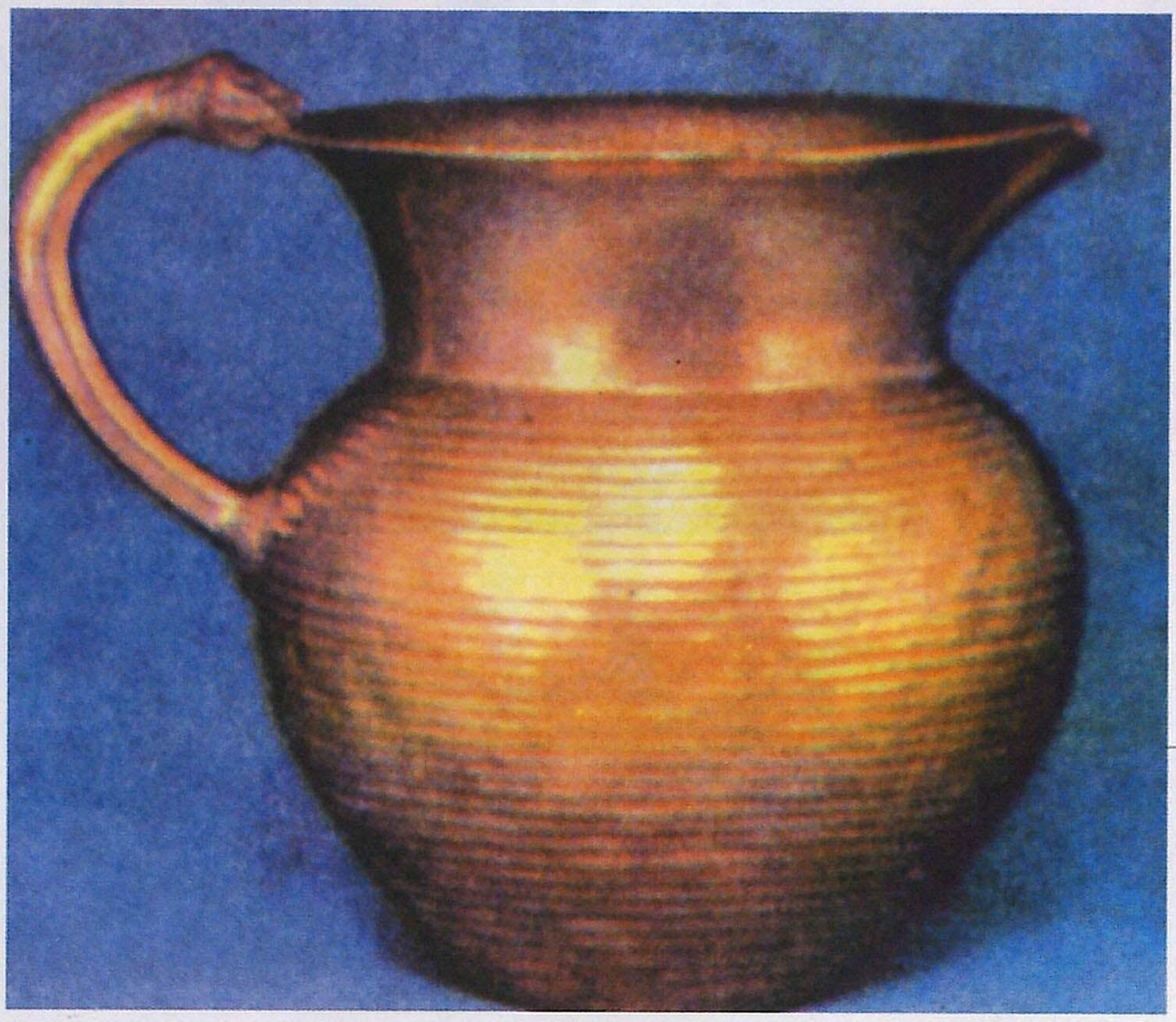
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الآثار الإيرانية في المتحف البريطاني

حسن خاك رند - الكويت

تتوزع معروضات المتحف البريطاني في عشرة أقسام، يضم كل قسم صالات وأجنحة متنوعة، والأقسام العشرة الأصلية في المتحف عبارة عن: «المسكوكات والميداليات»، و«الآثار المصرية» و«الأقوام والشعوب»، و«الآثار الرومانية واليونانية»، و«الآثار التاريخية اليابانية»، و«الآثار التاريخية العائدة إلى القرون الوسطى»، و«الآثار الشرقية» و«آثار ما قبل التاريخ» و«الآثار الرومانية - البريطانية» و«الرسوم والنقوش» و«الآثار التاريخية لغرب آسيا».

أما الآثار التاريخية العائدة إلى إيران فقد عُرضت في مجموعتين: المجموعة الأولى تشمل الآثار المتعلقة بعصور ما قبل الإسلام، أي إيران القديمة، وقد خصصت صالة كبيرة لها أطلق عليها جاليري إيران. أما المجموعة الثانية التي تضم الآثار التاريخية الإيرانية التي تعود إلى



إناء ذهبي ذو عروه على شكل أفعى - القرن ٥ أو ٤ ق.م

العصور الإسلامية، فقد احتلت مكانا لها في الصالة الإسلامية إلى جوار الآثار التاريخية لبقية البلدان الإسلامية.

جاليري إيران

تقع صالة إيران، التي جرى افتتاحها لأول مرة عام ١٩٧٥، في الجناح رقم ٥٢ بالطابق الثاني من المتحف، ضمن القسم الخاص بالآثار التاريخية لغرب آسيا، الذي يشمل أيضا كلا من صالة «الأناضول»، و«بين النهرين»، و«سوريا»، و«العاج النمرودي» و«جنوب السعودية».

وزعت الآثار التاريخية في هذه الصالة على أساس قدم فتراتها التاريخية والعصور المختلفة لتاريخ إيران القديمة. وبشكل عام يمكن تجزئة الآثار الموجودة في جاليري إيران إلى المجموعة الفلزية والأحجار والصخور والأدوات الفخارية. ويمثل جناح

المسكوكات القديمة، التي تعود إلى العصور التاريخية المختلفة لإيران ما قبل الإسلام، أحد التحف الفنية المهمة في جاليري إيران.

أول ما يلفت نظر الزائر لدى ولوجه جاليري إيران، أسطوانة صخرية يبلغ ارتفاعها مترين، نحتت عليها صورة لأحد حراس داريوش الهخامنشي بشكل بارز. وهي مطلية على نحو أظهر ألوانها وكأنها شفافة .. تظهر أرضية الصخرة بلون أخضر، ويبدو لباس الجندي الهخامنشي الذي يمسك بيده حربة، وقد حفر على لباسه بعض النقوش والرسوم. يذكر أن هذه القطعة الأثرية عثر عليها في منطقة شوش جنوبي إيران، وقد أهداها متحف اللوفر الفرنسي إلى المتحف البريطاني للاحتفاظ بها بشكل دائم.

توجد خلف هذا الأثر التاريخي، قطعة صخرية أخرى بارتفاع نصف متر منقوش عليها صورة أسد مجنح برأس إنسان، وكان قد عثر عليها في منطقة تخت جمشيد.

تضم الصالة ثلاثين معرضا زجاجيا كبيرا، وضع في كل واحد منها عدد من القطع الأثرية التي يعود تاريخ بعضها إلى ستة آلاف سنة، ويعود تاريخ أحدث الآثار المعروضة في الصالة إلى عصور دخول الإسلام لإيران والملوك الساسانيين.

يشمل المعرض الأول عددا من الأواني الفخارية المصورة تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد، وقد عثر عليها في المناطق الجنوبية من إيران، من جملة هذه الآثار إناء فخاري يميل سطحه إلى اللون الحمصي، حمل صورة إنسان برأس طير. يعود تاريخ هذا الأثر الفني إلى الألف الخامس وأوائل القرن الرابع قبل الميلاد. وكان قد عثر عليه في منطقة تخت جمشيد.

إلى جوار هذه الأواني ثمة أختام صخرية تعود في تاريخها إلى الألف الخامس والألف الرابع قبل الميلاد. ويزيد حجم هذه الأختام قليلا عن رأس الإصبع، وقد نقش على كل واحد منها علامات ورسوم مختلفة.

من جملة المعروضات، تماثيل مصنوعة من الفخار بأشكال حيوانات، وهي من صنع أهالي المناطق الجنوبية والوسطى في إيران. ويعود تاريخها إلى ما قبل خمسة آلاف سنة.

يحظى هذا النوع من الآثار المصنوعة من الفخار، التي تحمل رسوما ونقوشا مختلفة كالإناء، باهتمام كبير من قبل الجامعيين والدارسين لعصور إيران القديمة. وهناك أعداد كبيرة منها يحتفظ بها المتحف في مخازنه. ويذكر أن الكثير من هذه الآثار جُمعت بواسطة عالم الآثار السير أورل

بعض القطع الأثرية

"تضم صالة إيران ثلاثين معرضا زجاجيا كبيرا، وضع في كل واحد منها عدد من القطع الأثرية التي يعود تاريخ بعضها إلى ستة آلاف سنة، وإن أحدث الآثار المعروضة في الصالة يعود تاريخها إلى عصور دخول الإسلام لإيران والملوك الساسانيين"

إناء من تخت جمشيد نقش عليه جسم إنسان ورأس طير

استين (١٨٦٢ - ١٩٤٣) الذي زار في الأعوام (١٩٣٢ - ١٩٣٦) العديد من المناطق الأثرية في كل مكان من كرمان وبلوشستان وفارس وغرب إيران. وعمل في التنقيب عن الآثار في بعض هذه المناطق. وكانت هذه الرحلات تجري بإشراف جامعة هارفارد والمتحف البريطاني.

ومن بين المعروضات الأخرى، إناء فخاري كبير ذو ارتفاع ٤٠سم، وقد حمل سطح الإناء نقوش ورسوم زهور وطيور. ويعود تاريخه إلى العصر الإيلامي حيث عاش الإيلاميون في الفترة (٢٧٠٠ - ١٥٠٠ ق.م) غرب وجنوب غربي البلاد.

كما ضم الجناح في أحد جوانبه تمثالا برونزيا للمرأة في حالة جلوس، عثر عليه في منطقة تسمى تاق سروك جنوبي غربي إيران. وقطعة من حائط طيني مكسو بالطلاء يعود تاريخه إلى ما قبل ٣٣٠٠ سنة. وتعتبر هذه القطع الأثرية من أجمل معروضات هذا الجناح.

تشكل الآثار العائدة إلى العصر الهخامنشي جانبا مهما من معروضات جاليري إيران. كالأحجار المنحوت عليها بعض الكتابات، وأنواع الأختام المستعملة لتحديد هوية الأفراد خاصة المسؤولين الحكوميين، وقد ضم كل واحد منها نقوشا خاصة، وكذلك تماثيل لجنود وملوك الهخامنشية، وأنواع الحلي والمصوغات الذهبية وأوان متنوعة، جميعها تعد من أجمل آثار هذه الفترة التي يتحدث عنها المتحف.

ومن بين آثار العصر الهخامنشي، صخرة صغيرة تزن ١٦٦غم تحمل اسم وهوية الملك داريوش الأول الذي عاش في الفترة (٥٢٠ - ٤٨٦ق.م) وقد عثر عليها أثناء التنقيبات في منطقة تخت جمشيد. توجد صخرة أخرى تحمل نصوصا مكتوبة (٢٠سم) تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد.

وهناك أيضا تمثال لتيس جبلي رابض، وقد صنع على شكل إناء مجوف يستعمل للزينة، يعود تاريخه إلى القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد. وهو من آثار العصر الهخامنشي المؤكدة نظرا إلى وجود نظائر له في المتحف البريطاني والمتاحف العالمية الأخرى التي تعود إلى تلك الفترة.

ومن الآثار القيّمة الأخرى للعصر الهخامنشي قطعة حجرية بارتفاع ٤٥ سم. ويظهر فيها اثنان من «المهاترة»، يحملان بأيديهما زينا وسوطا، عثر عليها في منطقة آپادانا.

كما توجد قطعة حجرية بارتفاع ٧٥ من منطقة تخت جمشيد، تصور أحد الخدم يرتدي ثياب قوم «ماد»، وقد أمسك بيده كأسا، ويعتقد أنه عُثر عليه في

قصر الملك داريوش الهخامنشي؛ وقد احتلت مكانا لها على أحد جدران جاليري إيران.

وهناك أيضا ختم أسطواني من العقيق، من جملة الآثار الجميلة للعصر الهخامنشي، وقد نقش عليه صور أحد الملوك وهو ذاهب إلى الصيد. كما حمل سطح الأسطوانة صورة نخلتين. وتفيد الخطوط المكتوبة عليها بالخط الإيلامي والبابلي معنى «داريوش، أعظم الملوك. ويحتمل أن المقصود بهذا الملك داريوش الهخامنشي الأول. يبلغ ارتفاع الختم ٣سم، ويبدو أن المتحف البريطاني حصل عليه من مصر.

كذلك يوجد وعاء من الفضة ظهرت على سطحه نقوش رائعة أنجزت بمهارة فنية متميزة. يبدو الجانب العلوي من الوعاء بصورة برج حمل نقوشا تصور معالم مدينة. أما الجانب السفلي فقد ظهرت فيه صور لأفراد على رؤوسهم تيجان ويمسكون بأيديهم قطعة من السلاح. يبلغ ارتفاع الوعاء ١٠سم، ويعود تاريخه إلى القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد.

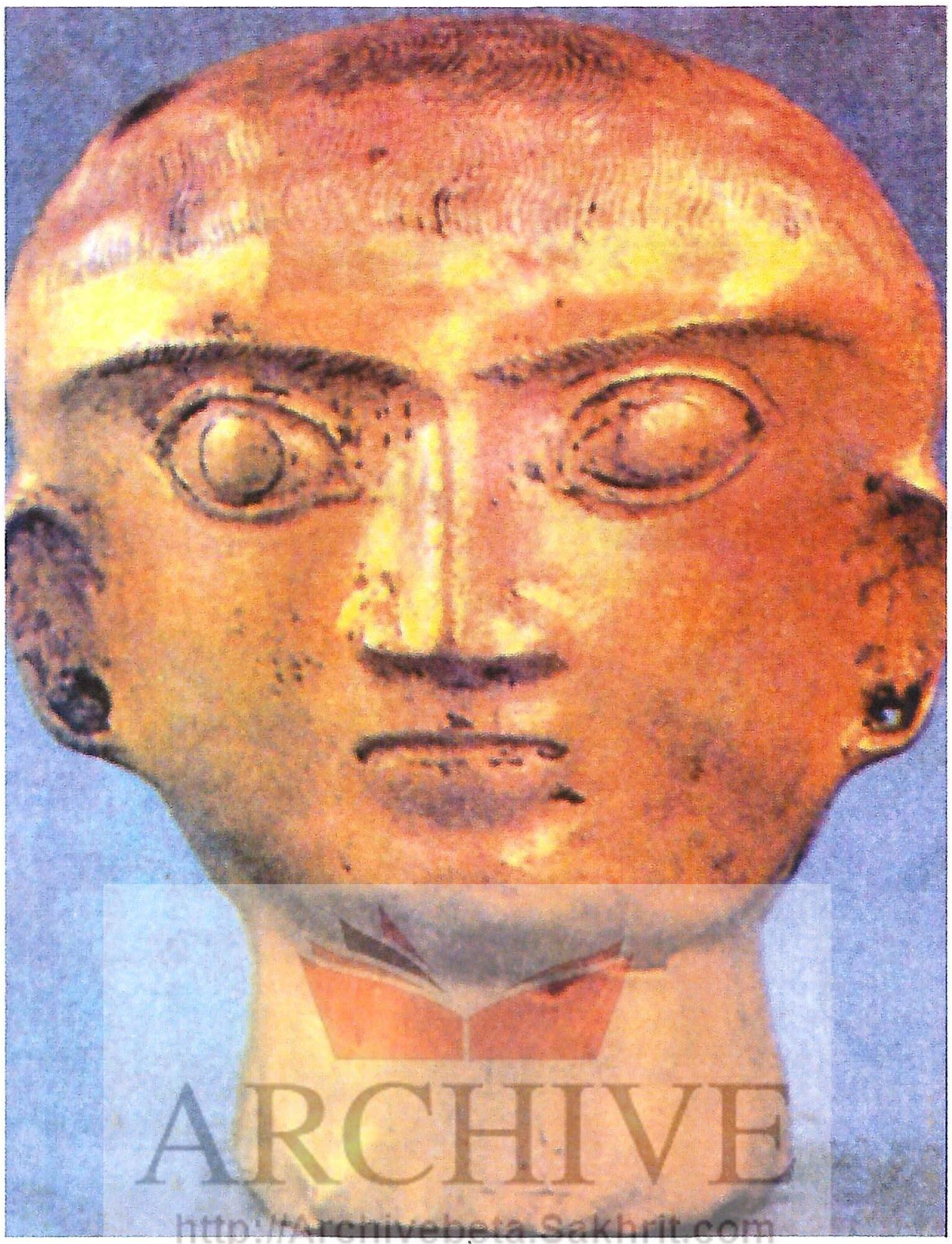
ومن جملة الآثار الجميلة للعصر الهخامنشي، الحلي والمجوهرات التي تتسم بجاذبية خاصة، فهناك الأقراط الدائرية، والأساور المزينة بأشكال الحيوانات، والقلائد والعقود الذهبية، التي هي روعة في الفن والجمال.

ترك لنا العصر الهخامنشي آثارا متنوعة وقيمة جدا، عثر عليها في مناطق تخت جمشيد وپاركَاد وشو. ويذكر أن العصر الهخامنشي يبدأ مع أوائل القرن السادس قبل الميلاد.

كنز أوكسوس أو «آمودريا»

تعتبر مجموعة المسكوكات والحلي الذهبية والفضية التي تعرف بـ «كنز أوكسوس» واحدة من أهم التحف الفنية النادرة العائدة إلى العصر الهخامنشي، وكان قد عثر عليها - فيما يبدو - عام ١٨٧٧م في سواحل أوكسوس أو «آمودريا» في المنطقة الحدودية الممتدة بين أفغانستان وأزبكستان.

وطبقا لما كتبه «أو.إم.دالتون» في مقالاته عن كنز «أوكسوس» التي نشرت عام ١٩٠٥م، وتعتبر من أهم الوثائق المتعلقة بهذا الكنز؛ أن عصابة من قطاع الطرق هجمت على ثلاثة تجار من أهل بخارى كانوا في طريقهم من كابول إلى بيشاور، وسرقت منهم بضاعتهم، إلا أن أحد الحرس المرافقين للتجار نجح في الهروب، وإخبار الضابط السياسي البريطاني في أفغانستان، فلاحق الضابط بروتون اللصوص واسترد منهم القسم الأعظم من هذا الكنز. فأخذه التجار وباعوه في مدينة روالبندي. وقد جمع فيما بعد بالتدريج.


رأس من الذهب من كنوز آموريا - القرن ٤ ق.م

سوار ذهبي يحمل رأس أسدين مجنحين - كنوز أوكسوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتألف كنز «أوكسوس» من ١٧٠ قطعة معظمها مصوغات ذهبية وفضية يعود عمرها إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد. ويعتقد الكثير من علماء الآثار أنه لا يمكن القول بشكل قاطع أن هذه القطع اكتُشفت في وقت واحد، ومن المحتمل أن بعض قطعه أضيفت إلى أصل الكنز خلال الرحلة الطويلة التي قطعها من موطنه حتى مدينة روالبندي، عن طريق السماسرة.

إحدى قطع هذه المجموعة، وتعتبر من أجملها، عبارة عن غمد ذهبي لخنجر متوسط الحجم - إذ يبلغ طول الغمد (٢٨ سم) - منقوش عليه رسوم صيد الأسد. وتشبه معالم هذه الرسوم إلى حد كبير النقوش الخاصة بالآشوريين، وهذا ما دفع علماء الآثار إلى الاعتقاد أن هذه القطعة الأثرية الفنية تمثل أقدم قطع هذه المجموعة.

يضم كنز «أوكسوس» تحفا نادرة وقطعا أثرية نفيسة جدا، لعل من أبرزها زوج من الأساور الذهبية يحمل كل واحد منهما في نهايته رأسي أسد مجنح له قرون. يبلغ طول السوار (١١,٥سم)، ويعود تاريخه إلى القرن الخامس أو الرابع الميلادي. ويعتقد أن هذين السوارين من جملة الهدايا التي كانت تقدم إلى الملك الهخامنشي أثناء التشرف بلقائه.

أما القسم الأعظم من هذا الكنز فهو عبارة عن مجموعة تتألف من خمسين سبيكة ذهبية تتراوح أطوالها ما بين ٣ إلى ٢٠سم؛ ويشاهد عليها نقوش ورسوم إنسان، وأن إحدى هذه السبائك تحمل صورة رجل يرتدي اللباس الخاص بـ «الماد»، وهو عبارة عن ثوب محزم، وسروال، وخوذة تتدلى أطرافها لتغطي الأذنين، كذلك يظهر سيف ذو مقبض صغير على خصر الرجل. هذا وهناك من يعتبر الشكل يمثل صورة رجل دين في يده باقة من الزرع وهو يؤدي بعض الطقوس الدينية.

من القطع الأثرية التي يضمها الكنز إناء ذهبي ذو عروة على شكل أفعى يبلغ ارتفاعه ١٣ سم، ويعود تاريخه إلى القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد.

كذلك يوجد تمثال رأسي مصنوع من الذهب، وهو من مجموعة القطع الأثرية التي يضمها كنز آمودريا. ويبلغ ارتفاعه (١١ سم). ويعود تاريخه إلى القرن الرابع قبل الميلاد.

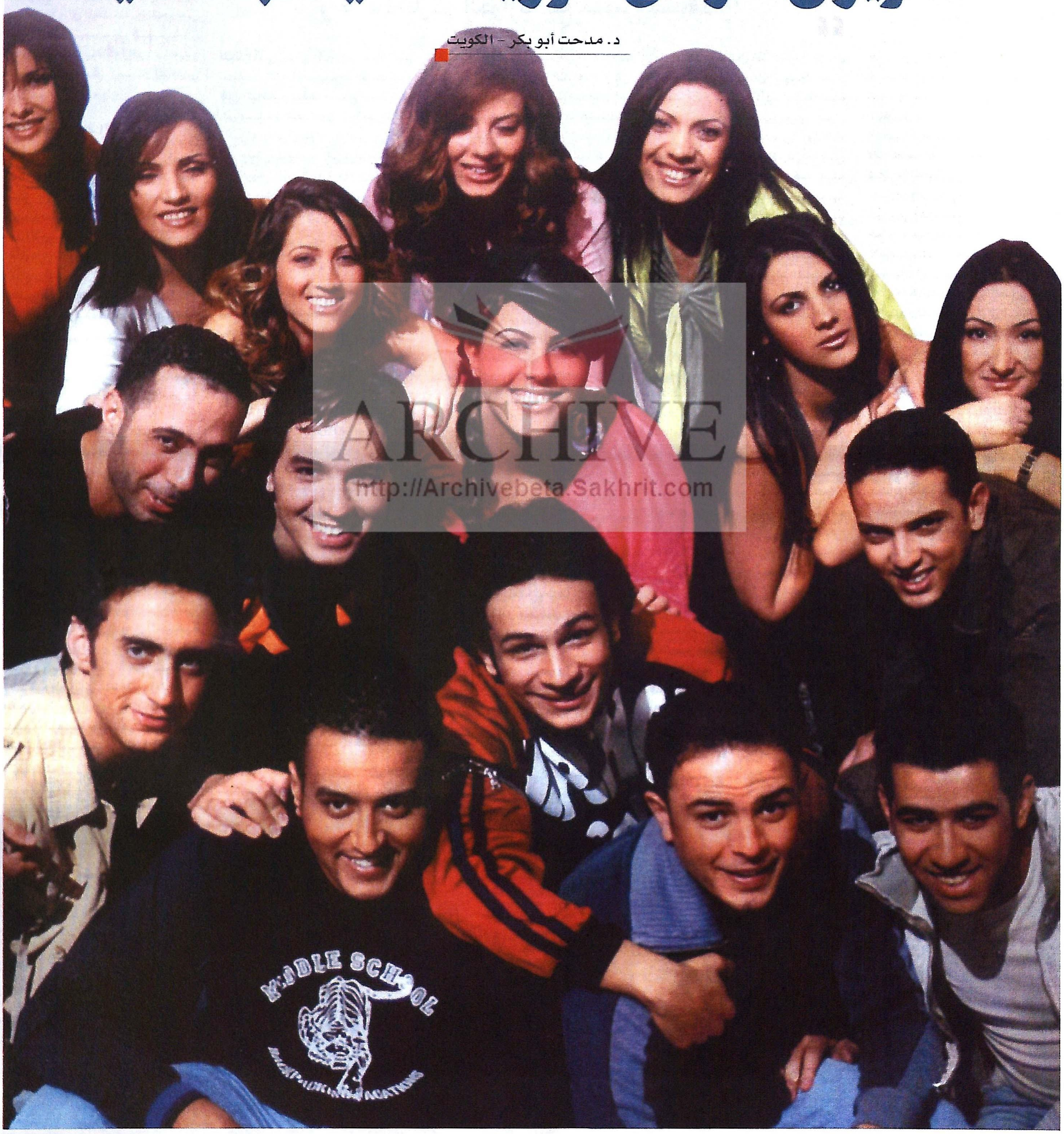
كذلك تضم المجموعة قطعة أثرية تمثل نموذجا صغيرا لعربة تجرها أربعة أحصنة. ويشاهد في هذه العربة الحوذي ورجل آخر يجلس خلفه.

كما احتوت المجموعة على تمثال فضي زين سطحه بالمينياتور. يبلغ ارتفاع التمثال الذي يعتقد أنه يصور أحد الملوك الهخامنشية، ١٥ سم ◆

الفضائيات ليست مجرد مسليات تمنح متابعيها متعة امتطاء المسافات، وكسر الحدود والانتقالات المريحة بين المكان والزمان والناس. الفضائيات ليست مجرد صور ملونة جذابة تمنح الطفل فرحة تلقي الألوان المتحركة الشقية، وتجعل المراهق يسافر على أجنحة الأحلام الملونة، وتسمح للكبير باستعادة الماضي، ورفض الحاضر والمستقبل من دون مفاجآت.

تلفزيون الواقع.. رؤية نفسية اجتماعية

د. مدحت أبو بكر - الكويت



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفضائيات ليست مجرد أفكار مطروحة على أرصفة القضايا، وللجميع حق الانتقاء أو الرفض، لا يا سادة.. يا ملايين الهاتفين بعيونكم لها، يا ملايين المصفقين لها، يا ملايين المشدودين أمامها، الفضائيات، فن صناعة الهزات الزلزالية الفكرية، وإحداث التغييرات الجذرية السلوكية، وتجميع المتناقضين من مختلف الفئات العمرية والمهنية والثقافية والعقائدية، إنها فن الأوراق المخلوطة، والتحريض الذي يقود التجمعات البشرية في جميع الاتجاهات، وإلى جميع الاتجاهات، وتأملوا.. ستار أكاديمي والرئيس وعالهوا سوا.

الجاذبية الإيحائية

نجحت برامج تلفزيون الواقع في جذب ملايين المشاهدين إلى المتابعة، حتى أولئك الرافضون أصبحوا - إيحائيا - منجذبين إلى المشاركة في هذه الأحداث الفضائية، إما بالمتابعة لمحاولة اكتشاف أسرار جاذبية هذه البرامج التي يرى الرافضون أنها الباب المفتوح على دنيا الملل والضجر والسأم، وإما بالمشاركة الحوارية مع الذين أصيبوا بالتهابات مشاهدة هذه البرامج وأصبحوا مدمنين يتعاطون الجرعات اليومية، وانشغلوا عن متابعة مختلف القضايا الحياتية محليا وعالميا.

والذين أخطأوا حين أكدوا أن هذه البرامج للمراهقين فقط، تنازلوا عن قناعاتهم السابقة، عندما اكتشفوا أن هذه البرامج أذابت الفوارق بين الطبقات، وهدمت الجدران العازلة بين المراحل العمرية.

وإذا كان برنامج «عالهوا سوا»، تأرجح بين جذب جموع المشاهدين، وانتقاد البعض رغبة المتابعة المتحمسة له، وإذا كان برنامج الرئيس توقف بعد خلط مجموعة من الأوراق السياسية والإعلامية، وتأكيدات البعض لتعرض أسرة فضائية M.B.C في البحرين لضغوط، وتأكيد المسؤولين في الفضائية على أن توقف البرنامج جاء تلبية لرغبة جماهيرية جعلت الفضائية تستجيب لأذواق الرافضين

> "نجحت برامج تلفزيون الواقع في جذب ملايين المشاهدين إلى المتابعة، حتى أولئك الرافضون - إيحائيا - منجذبون إلى المشاركة في هذه الأحداث الفضائية، إما بالمتابعة لاكتشاف أسرار جاذبيتها، وإما بالمشاركة الحوارية مع مدمني مشاهدتها"

للبرنامج، وعلى رغم الحيرة التي انطلقت إليها تفسيرات المشاهدين، فإن البرنامج توقف ليتحول متابعوه إلى مساندة التلفزيون الواقعي الأكثر تأثيرا وجاذبية «ستار أكاديمي».

ونظرة تأملية إلى ديناميكية الجاذبية الإيحائية لبرامج تلفزيون الواقع خاصة «ستار أكاديمي»، صاحب النصيب الأكبر من طاقة الجذب، تنتج جذبا لأحد أفراد الأسرة، ويدافع الفضول يسأل عضو آخر من أعضاء الأسرة العضو المجذوب عن رأيه فيما يشاهده، وبعد الاستماع إلى الرأي ينضم إلى دائرة المجذوبين ليصبح أداة دعائية للبرنامج، سواء في محيط تواجده الأسري، أو بين أصدقائه، وإذا لم ينجذب أحد أعضاء الأسرة إلى البرنامج، نجده يبحث عن فضائيتي L.B.C ونغم لمتابعة حلقات البرنامج بعد أن يستمع إلى زملائه أو أصدقائه يتناقشون حول أفعال وأحوال محمد عطية وصوفيا وبشار ومحمد الخلاوي وبهاء وبرونو وبقية أعضاء «ستار أكاديمي»، أو مجموعة بنات «عالهوا سوا»، أو شلة أولاد وبنات Big Brother.

وأمام المتابعة المستمرة لأحد أعضاء الأسرة لتلفزيون الواقع وبرامجه الجاذبة، ينضم باقي أعضاء الأسرة كمشاركين في المشاهدة، أو كمشاركين في المناقشات التعليقية على الأحداث بعد انتهاء إحدى الحلقات.

وهكذا، انجذب الكثيرون إيحائيا وبأسلوب علمي بحثي أكاديمي يعتمد على الملاحظة العلمية المقننة، رصدت خلالها مجموعة من اللقاءات والجلسات، سواء في القاهرة أو في الكويت، ولم يترك المتحدثون في جميع الجلسات واللقاءات جلساتهم ولقاءاتهم تنتهي إلا بمنح الحديث عن «ستار أكاديمي» نصيبا زمنيا كبيرا للتحليل والتعليق وإبداء الرأي.

الحلم المستحيل

الحياة المنطلقة من دون قيود، حلم إنساني مستحيل، الحرية الكاملة وفكرة ممارسة الحرية بعيدة عن القوانين والقيود المجتمعية، حلم إنساني مستحيل، وتأتي برامج تلفزيون الواقع لتمنح الحالمين جواز المرور إلى الممارسة الواقعية للحلم الذي كان مجرد فكرة لا تتحقق إلا في أحلام اليقظة، أو عندما يصبح العقل الباطن هو سيد الموقف، عندما ينام العقل الواعي، وتصبح ممارسة المكبوتات حقا لكل مواطن.

وتعدد الفئات العمرية التي تتابع هذه النوعية من البرامج يوضح الرغبة في التعامل مع الحلم المستحيل، أو ممارسة الحرية الكاملة.

تعالوا نتأمل برنامج «ستار أكاديمي»، ونتأمل فئات متابعيه. في ممارستي للملاحظة المقننة، شاهدت أطفالا في الخامسة وما فوق الخامسة من العمر بقليل يحرصون على متابعة حلقات البرنامج حرصا يتفوق على أي نوع آخر من أنواع الحرص، ويأتي في أول قائمة الاهتمامات متفوقا حتى على الاهتمام بالمساحات الزمنية للفسح والترفيه وزيارة الأماكن التي كانت تتصدر قائمة الاهتمام قبل اختراع «ستار أكاديمي».

هؤلاء الأطفال أصبحوا يحددون مواعيد استقبال المدرسين الذين يحضرون لإعطائهم دروسا خصوصية قبل أو بعد موعد البرنامج، بل يترك هؤلاء الأطفال مدرسيهم ويفرون فرار العصافير إلى مكان يكثر فيه القمح والحبوب اللذيذة، وأصحاب هذه الفئة العمرية على أتم استعداد للتضحية بجميع المتع والإغراءات التي قد يقدمها لهم الأهل من أجل خلعهم من أمام هؤلاء الشباب وتلك الفتيات المتحررين والمتحررات المنطلقين والمنطلقات من دون قيود أو منغصات. كل هذه الممارسات السلوكية، شعر الأهل بالفطرة أنها خطر على أطفال اليوم، شباب الغد، لكن جميع محاولات الأهل ذهبت ولم تعد أمام تهديدات الأطفال بالتوقف عن تناول الطعام، وعدم الذهاب إلى المدرسة إن حُرموا من متابعة برنامجهم، والسؤال.. ما الذي يجذب هؤلاء الأطفال في برنامج مثل «ستار أكاديمي»؟ والإجابة تتضمن شعورا بالقلق والتوتر تجاه أبناء الجيل القادم، قد يعني البرنامج لهؤلاء الأطفال مجرد تسلية يمارسونها وهم يتابعون مجموعة من الشباب والفتيات، يتحركون على راحتهم، ومن ناحية أخرى يشعر الأطفال بمتعة وجاذبية متابعة الثنائي الذي يتنافس من أجل البقاء، ويشعر الأطفال بمتعة مشاهدة التنافس والتصفيق لمن يظل في الأكاديمية، وإطلاق كلمات الأسف على من يلقي به حظه خارج أسوار هذا المكان الممتع - من وجهة نظرهم - لكن الخطورة كامنة في تنمية عادة التلصص على الآخرين، لدى هؤلاء الأطفال الذين يتابعون تحركات الشباب والفتيات طوال فترة زمنية تمتد أحيانا إلى الصباح، يشاهدونهم وهم يأكلون ويلعبون ويدخلون معهم غرف نومهم ويشاهدونهم وهم يتقلبون طوال الليل، وهذه العادة القبيحة قد تجعل الطفل مستقبلا يمارسها على مستويات متعددة، وفي أماكن مختلفة ومع بشر ليس من حقهم متابعة سلوكياتهم أو التلصص عليهم، وكثرة متابعة ممارسات أعضاء «ستار أكاديمي» تنمي عادة التلصص داخل وجدان الطفل، وتستقر في لاشعوره لتصبح جزءا من مخزوناته اللاشعورية، ينطلق ويتحرك كلما شاهد الطفل في مراحل عمره القادمة ما يحرضه على التلصص ويمارس هذه العادة السلوكية السلبية مقتنعا بحقه في ممارستها، فقد شاهد أعضاء «ستار أكاديمي» على شاشة التلفزيون، وشاهد الكثيرين يشاهدونهم في مختلف أوضاع حياتهم، وهكذا تمثل متابعة البرنامج خطرا مستقبليا كامنا لدى فئة الأطفال الذين يجدون في جميع الممارسات التي تدخل دائرة التحرر.

وإذا كانت محطات الغرب تراعي ما يقدم للأطفال، ولا تزال محطات عديدة تضع تصنيفات للأعمال الدرامية والبرامجية التي يمكن لجميع أعضاء الأسرة مشاهدتها، والأعمال التي يفضل إبعاد الأطفال عنها، إذا كان هذا سلوك المسؤولين عن محطات التلفزيون الغربية، فلا بد أن نسبق نحن هذا السلوك، أو حتى نقلده من باب الاقتداء النابع من عشق وتقليد كل ما هو غربي، أو أننا ننطلق مقلدين بسعادة كل الرذائل، وندير ظهورنا بغضب لكل الفضائل؟!

إن السلوكيات العاطفية الواضحة في «ستار أكاديمي» تجذب الأطفال إلى منطقة السلوكيات المتحررة من القيود الاجتماعية العربية، وتترك بصماتها واضحة على الفكر المستقبلي والسلوك المستقبلي لأطفالنا الذين يجدون في هذه السلوكيات الحلم المستقبلي المحرم والممنوع في مجتمعاتهم، الشعور نفسه تمارسه فئات المراهقين والشباب الذين ينجذبون واقعيا نحو هذا الحلم، وهم أكثر الفئات تقبلا لهذه السلوكيات لما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يميز مرحلة نموهم من رغبة في الانطلاق، والتمرد على مختلف السلطات، والاتجاه نحو الاستقلال، وعشق الذاتية، هذه السمات تجد المساحات مفتوحة بلا حدود، بلا قيود في سلوكيات أعضاء ستار أكاديمي، ولذلك يجد المراهقون والشباب أنفسهم مدفوعين نتيجة تلك السلوكيات التحريضية التي تداعب سماتهم النفسية والاجتماعية على المستويين اللاشعوري حيث يرقد مستعدا للنهوض والانطلاق في أي وقت -حلم الحرية الكاملة- وعلى المستوى الشعوري، حيث معاناة المراهقين والشباب من قائمة طويلة من الممنوعات واللاءات، هذه القائمة التي تغيب تماما داخل مساحات «ستار أكاديمي».

ونأتي إلى الفئة العمرية التي تبدأ من مرحلة النضوج ولا تنتهي، حيث يحرص على متابعة البرنامج ومتابعة النقاشات التي تدور حوله وإبداء الإعجاب به فئات عمرية يحمل أصحابها على أكتافهم سنوات تزيد على السبعين سنة، وهؤلاء يرون في بنات وشباب «ستار أكاديمي» حلما ضائعا أفلت منهم عندما كانوا في مثل أعمار أعضاء الأكاديمية.

اختراق الخصوصية

حالة من اللهاث يعيشها أعضاء برامج تلفزيون الواقع، يبدأ اللهاث مع مراحل الاختيار الأولية، وتبدأ رحلة التعرض لدرجات متفاوتة - لكنها مؤكدة - من الأمراض السيكوسوماتية تلك الأمراض العضوية الناتجة عن ضغوط نفسية، حيث لا يتحمل الإنسان الضغوط الناتجة من انتظار نتيجة اختبار ما أو التعرض لصدمة ما، وتصيبه هذه الضغوط بقلق ينتقل إلى أعضائه الجسمية، ومن أبرز هذه الأمراض القرح التي تصيب المعدة والتهابات القولون.

وبعد الحصول على مكان من البرنامج يبدأ لهاث البقاء وتوتر الحصول على إعجاب أصحاب البرنامج والمشاهدين وقلق الحصول على الأصوات التي تضمن عدم الإطاحة به خارج البرنامج.

”المنبهرون بتلفزيون الواقع انطلقوا نحو فكرة الحرية الكاملة، واكتشفوا أن الفكرة ليست أكثر من وهم، وأن الكاميرات المتلصصة تخترق خصوصيتهم، وتجعل من حلم الحرية مجرد سراب“

وإذا تأملنا سلوكيات المشاركين في تلفزيون الواقع نجد التوتر الحواري والاضطرابات الحركية والتردد في عرض الآراء والأفكار ووجهات النظر أبسط السمات السلوكية لأعضاء هذه البرامج، وإذا وضعنا أعضاء برنامج «ستار أكاديمي» أكثر البرامج من ناحية الإقبال الجماهيري وارتفاع نسبة المشاهدة وأكثرها تصديرا للقلق والتوتر نجد الاضطرابات الحركية تسيطر على تحركاتهم، والتردد الحركي سمة أساسية لسلوكياتهم، أحدهم يتوجه إلى المطبخ وهو يتحدث إلى نفسه بصوت خافت بينما يضع يده على جبهته وينظر إلى الأرض، فجأة يقرر الالتفاف والعودة، وقبل أن يصبح الالتفاف فكرة تنفيذية كاملة، يعود مرة أخرى، يمسك شيئا ثم يتركه ليمسك شيئا آخر ويتركه، ويعود من حيث أتى من دون أن يفعل شيئا... وأحدهم يمد يده إلى طبق فاكهة، يمسك ثمرة، يقضمها وهو شارد النظرات، ويلقي بالجزء الباقي في سلة القمامة، وإحداهن تجلس صامتة لمساحة زمنية طويلة، وخلال هذه المساحة الزمنية تقوم بعدة حركات مضطربة، تضع رأسها بين يديها، ترفع رأسها ترفع ساقا فوق المقعد، تضع ساقا فوق ساق، ثم تقوم صارخة، وتعود إلى دائرة الصمت مرة أخرى.

وإذا كان الإنسان في حاجة من وقت إلى آخر إلى الإفراغ الوجداني الذاتي لتخفيف الأعباء النفسية والتخلص الجزئي من الضغوط النفسية، فإن هذا الإفراغ الوجداني لا يكون سمة سلوكية أساسية، وإلا لا بد من احتجاز هذا الإنسان في أقرب عيادة علاجية نفسية لتخليصه من مكبوناته عن طريق المعالج النفسي الذي يتولى القيام بعمليات الإفراغ الوجداني لتخليص الإنسان من الضغوط النفسية والمكبوتات التي أعاقت إمكانات تكيفه مع ذاته ومع المجتمع الذي يتواجد فيه.

والإفراغ الوجداني الذاتي هو الذي يجري بصورة ذاتية تلقائية مثل قيام الإنسان في لحظة ما بالصراخ من دون مبرر ثم يعود فورا إلى حالته الطبيعية، وهذه الصرخة السريعة تسحب جزءا من المخزون النفسي السلبي وتشعر الإنسان بالراحة، ويمكن أن ترى إنسانا في لحظة ما يجري خلف طفل ويقوم بحركات مضحكة، وقد يلوم البعض هذا الإنسان، لكن سلوكه مبرر ومن حقه أن يمارس هذه الحركات للحظات يعود بعدها إلى طبيعته وممارسة حياته وعلاقاته وأداء مهامه ووظائفه، وما اللحظات التي تحول خلالها إلى طفل مضحك الحركات إلا نوع من الإفراغ الوجداني.

هذه اللحظات التي نقوم خلالها بالإفراغ الوجداني للمكبوتات والضغوط النفسية المرهقة من حقنا أن نمارسها من وقت إلى آخر، للتخلص أولا بأول من ضغوط لو زادت لن نستطيع أن نتخلص منها ذاتيا، وسوف نحتاج إلى مساعدات خارجية للتخلص منها والعودة مرة أخرى إلى مجتمعاتنا وممارسة مهامنا ووظائفنا. والأمر في «ستار أكاديمي» مختلف لأن هذه الأفعال زائدة عن الحد المسموح به ذاتيا، وهذه الاضطرابات ناتجة عن الضغوط التي يتعرض لها أعضاء البرنامج الذين اعتقدوا أنهم بمشاركتهم في ستار أكاديمي سيحصلون على حلم الحرية الكاملة بينما ما يحدث يحرمهم من تحقيق هذا الحلم، ويخترق أبسط حقوقهم ويتعدى على أدق خصوصياتهم، فالكاميرات عيون جهنمية مفتوحة متلصصة عليهم في كل مكان، ترصد حركاتهم وتتابع تحركاتهم، تتابع أخطاءهم، حتى عندما يذهبون إلى النوم تظل عيون الكاميرا تفترسهم طوال الليل.

تصور أن إنسانا ينظر إليك في مكان عام أو في مكان عملك لفترة زمنية طويلة، بالتأكيد ستشعر بالضيق، وفورا سوف تضع مجموعة من الاحتمالات لهذه النظرات المتلصصة عليك، وستنظر إلى ملابسك وتشك في كلامك وسلوكك معتقدا أن بعض الأخطاء حدثت وجعلت هذا الشخص ينظر إليك، هذه النظرات سوف تصيبك بالضيق والتوتر وتجعلك تضعها في بؤرة اهتمامك بينما تضع أعمالك المهمة على هامش اهتمامك.. كل هذه النتائج تحدث عندما يصوب أحد نظراته إليك، تصور ملايين العيون وهي تتابع المساكين أعضاء برنامج ستار أكاديمي وعلى مدار الساعة، أي توتر وأي قلق وأي ضيق يمكن أن يشعر به عضو الأكاديمية كلما تصور أن جميع حركاته مرصودة وتحت المشاهدة والتعليق والتحليل من جميع الذين يشاهدون البرنامج في جميع أنحاء العالم؟! وأي مشاعر سلبية تحتوي عضو الأكاديمية وهو يشعر أن خصوصيته مخترقة وفرديته ضائعة وذاتيته أصبحت ملك كل من يملك جهاز ستلايت وريموت كنترول.

وهكذا يضيع حلم الحرية الكاملة ويكتشف عضو الأكاديمية أنه كان مجرد كومبارس في تمثيلية واقعية أثمرت الملايين من الدولارات نتيجة ملايين الاتصالات ونتيجة كمية الإعلانات التي تخترق المساحة الزمنية للبرنامج وكل هذه الملايين يستفيد بها أصحاب البرنامج، وبينما يكسب هؤلاء كل هذه الملايين، يخسر المشاركون في البرنامج خصوصيتهم وفرديتهم وذاتيتهم التي أصبحت مباحة للجميع يتفرجون عليها في أي وقت وفي كل مكان.

وضاع الرئيس

واستمرارا للسلسلة التي لا تنتهي من الاستعارات الأجنبية تستورد فضائية M.B.C برنامجا تطلق عليه الرئيس، وهو أحد البرامج التي قدمت في هولندا عام ١٩٩٩ وقدمته عدة محطات تلفزيونية بعد ذلك في بريطانيا وأميركا وجنوب أفريقيا، والبرنامج صورة ممسوخة من برنامج «ستار أكاديمي» حيث تتلصص الكاميرا على علاقات ونشاطات مجموعة من الفتيات والشباب يعيشون في قسمين منفصلين ويلتقون أثناء ممارسة الأنشطة، ويظل هؤلاء تحت رحمة المشاهدين لأن كل عضو لا يحصل على الأصوات التي تضمن له البقاء يترك المكان ويرحل، وهكذا يعاني أعضاء برنامج الرئيس معاناة زملائهم نفسها في العذاب أعضاء ستار أكاديمي، ويمارسون القلق والتوتر نفسه وتظل عيونهم مفتوحة طوال لياليهم وهم يفكرون متى يغادرون.

والغريب أن الأخوة أعضاء هذا البرنامج مصابون بثقل ظل في تعليقاتهم وحركاتهم يتفوق على أي ثقل ظل لأي ثقيل ظل يمكن أن يصادفه الإنسان في هذه الحياة، أحجام بينها وبين الرشاقة عداء مزمن، تحركات ثقيلة، تعليقات غير لائقة.

وعلى رغم أن البرنامج يتسم بالالتزام السلوكي فإن المشاهدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوجئوا بإيقافه بين تصريحات متعددة وكلمات كثيرة عن تعرضه لضغوط من جماعات متشددة طالبت بإيقافه، بينما أوضح مسؤولون بالمحطة أنهم أوقفوه من أجل تقييمه وإعادة تقديمه بالصورة التي تتناسب مع سياسة المحطة، وإذا كان السبب الذي من أجله ضاع الرئيس لا يعنينا فيكفي أنه توقف لأنه من دون هدف واضح أو محدد، ووضوح الهدف أهم المحاور التي يبنى عليها أي برنامج تلفزيوني، بل تبنى عليها السياسات الإعلامية.

أصداء الصدمة الفضائية

قدم برنامج «عالهوا سوا» نموذجا للصدمة الإعلامية الفضائية، مجموعة فتيات معروضات أمام الشباب في أي مكان في العالم.. البنات يتحركن، يتحدثن، يعرضن أنفسهن، والشباب يشاهدون عبر الشاشات، يتأملون، يعاينون البضائع المعروضة أمامهم وتجري الاتصالات لتبادل الآراء والأفكار والتعارف تمهيدا للزواج.

هذا الأسلوب الصادم يتنافى مع أساسيات عاداتنا وتقاليدنا ويتنافى حتى مع ما تنادي به الفتيات العصريات من رغبة في الاستمتاع بالحصول على حقوقهن كاملة في اختيار الشريك المثالي عن طريق التعارف المباشر واختبار المشاعر، لماذا الآن تعلن بنات حواء العصريات الباحثات عن الحقوق والحريات تنازلهن عن هذه الحقوق، وتوافق مجموعة منهن على الجلوس والاتكاء والاضطجاع وادعاء الرقة والدلال أمام كاميرات تفترس أدق تفاصيل تحركاتهن وأدق تفاصيل حركاتهن لتنقلها إلى ما يمكن أن نطلق عليهم «الزبائن» الذين يتابعون ويختارون ما يعجبهم من البضائع المعروضة على الشاشة، وما الفرق بين هؤلاء الفتيات وبين أي نوع من السلع التي تعرض في «فاترينات» العرض في مختلف الأسواق بينما يتابع الزبائن ومن تعجبه سلعة يدخل ويدفع ثمنها ويحملها ويمضي؟!

حتى الأساليب العتيقة في الزواج التقليدي كانت ولا تزال تحترم الفتيات، وهذه الأساليب ترفضها فتيات العصر، وأصبحت جملة «نحن لسنا بضائع تعرض أمام الزبائن» جملة تقليدية تنطقها فتيات الحرية سخرية من أساليب الزواج التقليدي، على رغم أن هذه الأساليب تمنح الفتاة الحق في رفض أو قبول العريس، وتجري في أجواء عائلية تتسم باحترام جميع الأطراف، حيث يتواجد الأهل ويتركون للشاب والفتاة فرصة تبادل الحوار والأفكار، وعند الحصول على الموافقة المبدئية من الطرفين يُسمح لهما بعدة لقاءات لتحديد الأشكال المناسبة لإتمام الزواج، قمة الممارسة الديموقراطية، وقمة ممارسة الحرية، لأن الفتاة من حقها أن ترفض من أول مقابلة، ومن حقها أيضا أن تمارس حقها في الرفض إذا ما حاول الأهل إقناعها بمميزات في العريس يرون أنها تضمن إقامة أسرة مستقبلية جيدة، مثل منصب الشاب طالب الزواج أو راتبه أو المميزات المالية أو المادية الأخرى.

هذه الحقوق لا تحصل عليها فتيات «عالهوا سوا»، والمسألة لا تزيد عن عرض أنفسهن وانتظار من يعجب ويختار، هذا الأسلوب المتسم بإهانة الكيان الأنثوي الذي نقدره ونحبه ونكرمه ونحترمه ونسعى إلى إرضائه، جعل من هذا البرنامج صدمة بكل ما تحمل كلمة الصدمة من معان دافعة إلى الشعور بالأسف على حال فتيات عصرنا اللاتي ارتددن بهذا البرنامج عشرات السنوات، وتنازلن عن الحقوق التي جاهدت أمهاتهن وجداتهن من زعيمات الحركات النسائية وغاويات الدفاع عن حقوق المرأة للحصول عليها، هذه الحقوق التي تشعر زعيمات المؤتمرات أنها إنجازات حطمتها بنات «عالهوا سوا» بموافقتهن على التواجد في برنامج «عرض وطلب عالهوا».

والغريب أن فتيات كثيرات من مختلف دولنا العربية عبرن عن تأييدهن لهذا البرنامج ورغبتهن في الالتحاق به وعرض أنفسهن على شاشة عالهوا سوا، وجاء هذا التأييد عبر العديد من البرامج التلفزيونية والتحقيقات الصحفية التي تنشرها الصحف لمعرفة آراء بنات الجيل نحو هذا الأسلوب في الانتقال إلى عش الزوجية، لكن هذا البرنامج أصاب الكثير من الأهالي بالفزع ورفضوه بشدة مثلما حدث في برنامج «عما يتساءلون» الذي قدمته فضائية دريم المصرية يوم الثلاثاء ١٦ مارس - آذار عندما أعلن مقدم البرنامج أحمد عبدون أن ١٧١ استغاثة جاءت عبر الفاكس يطالب خلالها الأهالي البرنامج والدكتورة سعاد صالح أستاذة الفقه الإسلامي بجامعة الأزهر بتوجيه كلمة إلى بناتهن الراغبات في الظهور في برنامج «عالهوا سوا» والمنبهرات بهذه الطريقة في الحصول على زوج، وطالب الأهالي بالحديث إلى الفتيات من خلال فتوى شرعية واضحة بعيدا عن مصطلحات من نوعية «لا يستحب» و «ولا يستحسن» .... كما اتصلت أم وطالبت بفتوى تقول إن المشاركة في مثل هذه البرامج حرام حتى يبتعد الأولاد والفتيات عن المشاركة فيها سواء بالمتابعة أو بالمشاركة.

وأعلنت الدكتورة سعاد صالح أنها شاهدت جزءا من البرنامج لكنها غيرت المحطة ولم ترغب في استكمال المشاهدة، وردا على سؤال مقدم البرنامج حول رأيها فيما لو رغب ابنها في الزواج بطريقة «عالهوا سوا» أكدت د. صالح أن البيئة التي نشأ وتربى فيها ابنها لا تسمح له بالزواج بطريقة هذا البرنامج.

وعلى رغم المطالبات بتوجيه فتوى صريحة تحرم هذا البرنامج فإن د. سعاد صالح دارت حول الموضوع متحدثة عن الآثار السلبية للبرنامج وأنه فكرة غريبة وأننا استوحيناها من الأعداء الذين يريدون تدميرنا.

وحديث استاذة الفقه الإسلامي عن البيئة يفتح واحدة من أهم قضايا الدفاع عن النفس وعن الأبناء ... فالبيئة التي تمنح أبناءها الأسس التربوية القائمة على عادات وتقاليد مستمدة من الالتزام الديني السمح الذي يحترم الذات ويحترم حقوق الآخر، يجعل الفرد ملتزما أخلاقيا وملتزما اجتماعيا لكن الغزو الفضائي يمكن أن يفتت تلك الالتزامات التي يمكن أن تضعف تحت الإلحاح الفضائي المستمر على مدار الساعة، ولأن فكرة القدوة فيما يقدمه الإعلام مسيطرة على أذهان الغالبية من أبناء هذا الجيل، يمكن أن تصبح السيطرة للنماذج الفضائية، بينما يخفق صوت الالتزامات الدينية والأخلاقية والمجتمعية وتتأكد السيادة للنماذج التي تقدمها الفضائيات، خاصة أنها تقدم عبر أساليب جاذبة تستخدم فيها عناصر تضمن لها التدخل في حياة البشر إلى درجة الاقتحام والإزاحة والتحريض .. اقتحام فكر ووجدان الفرد وإزاحة قناعاته السابقة، وتحريضه على تبني النماذج السلوكية الجديدة التي تحقق له أحلام الحرية والنجومية إذا شارك في هذه البرامج مباشرة، أو حتى الحصول على الجوائز التي توهمه البرامج أنها ملك يديه، المهم، المزيد من الاتصالات.

”أسلوب تقديم البنات في برنامج «عالهوا سوا»، مثل تقديم أي سلعة في «فاترينة» عرض، أسلوب مهين لكرامة الأنثى العربية التي نحبها ونحترمها ونقدرها“

سلوكيات مرفوضة

أمر رائع نصفق له إعجابا إنشاء أكاديمية يتخرج فيها الفنان الشامل .. الفنان القادر على الغناء والإبداع الأدائي التمثيلي والأداء الإيقاعي الحركي والأداء الاستعراضي، لكن الأمر الأروع أن تواكب هذه النشاطات التعليمية الفنية مجموعة من الضوابط أبرزها عدم السماح بالإقامة الكاملة لفتيات وشباب في مكان واحد ويصل الأمر أن تبيت فتاة بملابس النوم وسط أربعة من الشباب.

لا مجتمع من دون قانون ياسادة، وعندما تغيب القوانين تبرطع الفوضى وتصبح العشوائيات السلوكية أساسا لمجتمع فوضوي لا يعترف بالقوانين.

وستار أكاديمي مجتمع من دون ضوابط، لا يقول لي أحدهم أن الكاميرات في كل مكان، والكاميرات تتابع سلوكيات الجميع، لكن الرد على أحدهم أو أي أحد يدافع عن فوضى وعشوائية سلوكيات أعضاء ستار أكاديمي منطقيا وواقعيا ومقنعا، الكاميرات يا سيد إحداها موجودة من أجل العرض الجماهيري وجذب أولئك الذين دفعوا حتى أول مارس أكثر من ٧٥ مليون دولار اتصالات، يعني الكاميرات للفرجة وليس لمراقبة أبناء الأكاديمية أو ضبط سلوكياتهم، وإلا ما فائدة الكاميرات وسلوكيات الأولاد والفتيات، أقل ما توصف به أنها متحررة جدا، وتصل أحيانا إلى درجة الانفلات، وهذه السلوكيات هي النماذج المقتدى بها من فئات الأطفال والمراهقين والشباب المنجذبين انجذابا يحتويه الانبهار بالبرنامج ونجومه .. ونظرة سريعة على الشارع العربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> "نريد «ستار أكاديمي» ينتقي المواهب الحقيقية من خلال لجان متخصصة لا تعترف بالمجاملات، وأعضاء يعترفون بالانضباط السلوكي والالتزام الأخلاقي والمجتمعي"

تجعلك تكتشف انتشار السراويل القصيرة والأحذية الرياضية التي يحرص أعضاء «ستار أكاديمي» على ارتدائها، هذا التقليد الشكلي وتلك المحاكاة المظهرية تنسحب على التقليد السلوكي والمحاكاة الضمنية .. واليكم نماذج من السلوكيات المرفوضة التي لا تتناسب مع تقاليدنا العربية والتي تعتبر مفجرات مرحلية لسلوكياتنا النبيلة وأسسنا التربوية القائمة على المحاور الثلاثة الأساسية:

- الالتزام الديني.
- الالتزام الأخلاقي.
- الالتزام المجتمعي.

• استخدام ألفاظ غير لائقة للمخاطبة مثل توجيه كلمات غريبة أطلقتها التونسية بهاء تصف فيها زملاءها في الأكاديمية بعد خروج جميع الفتيات وبقائها بمفردها بين شباب الأكاديمية.

• وقوف التونسية بهاء خلف السعودي محمد الخلاوي عند الاحتفال بعيد ميلاده، التصقت بهاء الواقفة بالخلاوي الجالس وظلت تغني له أغنية عيد الميلاد الشهيرة.

• جلوس شباب الأكاديمية بالبنطلونات القصيرة أمام الفتيات وأمام ملايين الفتيات اللاتي يشاهدن البرنامج في كل مكان.

• عدم احترام الطعام والجلوس بأساليب غير لائقة عند تناول الطعام والتحرك أثناء التناول بينما أجزاء الطعام تتساقط وآداب تناول الطعام أيضا تتساقط.

■ تركيز الكاميرات على حركات وتحركات الشباب وهم ينامون بملابس النوم.

• حركات الفتيات أثناء التدريب الحركية والتقاط كادرات لهن من زوايا تظهرهن في أوضاع لا تليق بهن ولا يصح أن تظهرهن أمام المشاهدين خاصة المراهقين.

• تبادل الأحضان بين الشباب والفتيات، حتى المدربون الرجال ومدرس الأكاديمية يحتضنون فتيات الأكاديمية ويضعون أيديهم بأسلوب مبالغ فيه على أكتافهن وأذرعهن .. وكذلك المدربات اللاتي يقبلن الشباب والفتيات بصورة تجعل من عادة تبادل القبلات بين الفتيات والشباب إحدى العادات التي تندرج ضمن قائمة السلوكيات العادية، لأن المشاهد الذي يتلقى هذه السلوكيات تتشكل لديه قناعات جديدة مستمدة من فكرة السلوكيات المتحضرة التي يقدمها التلفزيون، وتكرار هذه العادات السلوكية يمثل اعتيادا أو سلوكا عاديا يقلده المشاهدون في مجتمعاتهم.

الثقافة المستوردة قنابل موقوتة

إن التأثير التلفزيوني الفضائي أصبح أحد أهم الوسائل للعولمة السلبية عبر العديد من الأفكار الملغومة التي تأتينا مغلفة ملونة براقة فنتعامل معها ونحن لا ندري أنها قنابل موقوتة. ولنقرأ رأي د. نبيل راغب حول هذا الموضوع، ذلك الرأي الذي أورده في كتابه العمل الصحافي .. يقول د. راغب: ومن المعروف أن المعلومات أو الخبرات أو الأفكار أو الآراء أو النظريات أو المفاهيم التي تنقلها وسائل الإعلام - وفي مقدمتها التلفزيون - عن الثقافات الأخرى، يمكن أن تمثل مصدرا لثقافة أكثر غنى وتنوعا للمجتمع المحلي، خاصة إذا كان قادرا على التفاعل الإيجابي والناضج معها، فإنه يخشى في هذا العصر بالذات من أن بعض عناصر هذه الثقافة الوافدة أو المستوردة هي عناصر غير موضوعية، بل مدسوسة لأغراض خفية، لا بد أن يكون من ضمنها ما يعرف بالغزو الثقافي، الذي يؤدي إلى إضعاف الثقافة القومية، ففي هذا العصر تراجع الغزو بالجيوش والأساطيل إلا في القليل النادر، وترك مكانه للغزو بالشبكات الفضائية والأقمار الصناعية، التي تقوم بعمليات مستمرة ومتجددة لغسل المخ، حتى تتحول الدوائر المتأثرة به إلى مجرد أتباع وذيول تدور في فلك الدول المسيطرة على ناحية الإعلام الدولي، وهو غزو أشد خبثا ووطأة، ولذلك يحتاج هذا لغزو الجديد إلى استراتيجية حضارية وثقافية طويلة النفس، وليس هناك أقدر من التلفزيون على القيام بهذه المهمة المصيرية، حين يركز على الثقافات التي تؤمن بالحقوق الأساسية للإنسان، وبكرامة الفرد، وبما للرجال والنساء من حقوق متساوية، وبما للأمم كبيرها وصغيرها من حق في الحياة المستقلة.

تنتهي تحذيرات د. راغب وأحلامه التي طالما نادى بها الكثيرون من الإعلاميين الذين يشعرون بخطورة الغزو الثقافي الوافد، وبدلا من تفكير القائمين على الإعلام العربي بوضع استراتيجيات وخطط مرحلية ذات أهداف واضحة ومحددة لمواجهة الغزو الثقافي الفضائي وأفكاره المدسوسة ... يسعى التجار الإعلاميون إلى استيراد هذه الأفكار المدسوسة ويحاولون توطينها ومنحها الجنسية العربية ويقدمونها في برامج تبث على الفضائيات العربية، يقدمها ويشارك فيها عرب يتحدثون بلسان عربي، لكن الأفكار والسلوكيات والآراء ووجهات النظر كلها غربية ومدسوسة، الهدف منها تمييع الهوية القومية العربية ونشر السلوكيات الإباحية من خلال برامج يشارك فيها بنات وشباب من مختلف الدول العربية في محاولة خداعية لاقناعنا بأن كل العرب متحدون في هذه البرامج، وجميع الدول العربية ممثلة في هذه البرامج، وجموع الأطفال والمراهقين وقسم كبير من الشباب غير المثقفين وغير المحصنين ضد تلك الأفكار سوف يستقبلون هذه البرامج استقبالات احتفالية منبهرين بالإخراج المتقن والحركات المتسمة بالحرية والحياة المختلطة بين بنين وبنات في مكان واحد، إلى درجة نوم فتاة بين أربعة شباب في مكان واحد بملابس النوم، تتقلب أمامهم وأمامنا بصورة تجعلنا نصرخ مرعوبين على عروبتنا وقوميتنا وهويتنا.

ستار أكاديمي الذي نريده

لسنا ضد الأكاديميات والمعاهد التي تجمع الموهوبين وراغبي تلقي الدروس الفنية التي تضع مواهبهم في المسارات السليمة وتنميها وتقويها .. لكننا ضد الأكاديميات غير المنضبطة التي تروج لسلوكيات غير مقبولة على مختلف المستويات، بل إن برنامج ستار أكاديمي الحالي يروج - بالإضافة إلي السلوكيات المرفوضة - للأصوات الضعيفة، فمعظم المشاركين في برنامج ستار أكاديمي ليس لديهم الحد الأدنى المطلوب لتقديم مطرب وباستثناء بشار والخلاوي وبهاء، جميع الأصوات ضعيفة لا تملك المساحة الكافية لاستيعاب مختلف المقامات ولأداء الأغنيات بصورة تطريبية مقبولة، فضلا عن افتقادهم للشخصية الفنية المتميزة.

حتى بشار والخلاوي وبهاء فإن أصواتهم تعتبر مقبولة نسبيا وقياسا على الأصوات الموجوة داخل الأكاديمية، وهذه الأصوات عند تقييمها موسيقيا من حيث امتلاكها لمساحة الصوت ورخامته وقدراته على الأداء من القرار والجواب وامتلاكه للحليات الغنائية ووضوح مخارج ونهايات الألفاظ، والإمساك بنهاية الجملة الغنائية، كل هذه المعايير لو طبقت على الأصوات الثلاثة لما زادت التقديرات في بعض الأحيان عن المقبول، ويمكن أن تحصل في معايير أخرى على تقدير ضعيف، أي أن هذا البرنامج يحشد المئات المبرمجين على التصفيق والتشجيع وإحداث صخب الإعجاب المزيف من أجل إيهام المشاهدين بروعة الأصوات وجمالها، وبالتالي يتبنى المشاهدون إيحائيا فكرة الإعجاب بهذه الأصوات الضعيفة.

بعد انتهاء الجزء الأول من ستار أكاديمي لا نريده أن يتوقف، ولن نطالب بإيقافه مثلما فعل البعض مع برنامج الرئيس بل نطالب بالجزء الثاني وأجزاء تالية من البرنامج بشروط أبرزها انتقاء مواهب حقيقية من خلال لجان متخصصة لا تجامل، فالمجاملات في الفن مفضوحة ولا يمكن أن تستمر، وانضباط العلاقات بين الفتيات والشباب، فلا قبلات ولا أحضان ولا نوم في مكان واحد، ولا كاميرات تتلصص على جميع تحركات الجميع.

نريد «ستار أكاديمي» يكتشف المواهب الحقيقية ويمنحها الدراسات الفنية الأكاديمية في مختلف ألوان الفن، ويتبنى هذه المواهب من خلال معلمين حقيقيين يمتلكون القدرات الكفيلة بتقديم المعلومة الفنية النابعة من الدراسة العلمية والخبرة.

نريد ستار أكاديمي يقدم السلوك القدوة من خلال احترام كل فرد في الأكاديمية للآخرين والاهتمام بالآخرين والاعتناء بالآخرين عبر سلوكيات مستمدة من قيمنا الأخلاقية، النابعة من عاداتنا النبيلة، المحافظة على هويتنا العربية.

نريد معهدا فنيا غنائيا عربيا أو مدرسة الغناء، وإذا كنتم مصرين على استخدام المصطلح الأجنبي، فليكن عنوان البرنامج مدرسة فنون الغناء، ستار أكاديمي سابقا ◆

يعتبر فن النحت من أقدم الفنون التي أبدع فيها الإنسان، فمنذ بدء الخليقة بدأ الإنسان تشكيل الأدوات اللازمة لتسهيل حياته، من أوان وأسلحة وحراب... مستخدما في ذلك الخامات الطبيعية المتوافرة حوله من حجر وخشب وعظام حيوانات. ساعد فن النحت بشكل أساسي على نقل الحضارات عبر الزمن من خلال ما اكتُشف من الأماكن الأثرية والجدران المنحوتة، والمعابد. فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال، ساعد على فهمها ما نُقش على الجدران من صور وحروف هيروغليفية، لتشير إلى الحياة الاجتماعية والحياة ما بعد البعث، والمعتقدات السائدة في ذلك الوقت. كما نشأت الكتابة في وادي الفرات عندما بدأ السومريون ينحتون الأحرف المسمارية في حجارة الآجر. يعتقد الكثير من الفنانين أن النحت يعتبر من أصعب وأجمل أنواع الفن التشكيلي حيث قوة الحضور والتجسيد لفكر ومشاعر الفنان.

النحت عالم من الفن والإبداع

محمود علي جابر - الكويت

نحت من الاسمنت للنحات فنسنت (عالم فن النحت)

نحت من الخشب للنحات هاري جوردن (عالم فن النحت)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النحت في أصل اللغة

http://www.angelfire.com/tx4/lisan/naht.htm

هو النشر والبري والقطع، يقال: نحت النجَّار الخشب والعود إذا براه وهذب سطوحه. ومثله في الحجارة والجبال. وذلك وفق ما جاء على الموقع السابق الذي يمكن أن نجد فيه المزيد عن معنى النحت في أصل اللغة العربية.

عمل إيطالي من العصر الحديث

موطن فن النحت في جنوب شرق الصين

http://arabic.peopledaily.com.cn/200308/13/ara20030813_67640.html

عرفت محافظة هويآن باسم «موطن فن النحت»، وهي واقعة في مقاطعة فوجيان في جنوب شرقي الصين، وقد اشتهرت بأسماء أخرى مثل «موطن المنحوتات الحجرية»، و«موطن التشييد و البناء»، وذلك لتاريخها العريق في فن النحت. والجدير بالذكر أن أقدم أعمال النحت الحجري في المحافظة هي منحوتات حجرية أمام قبر لين لو العائد إلى أسرة جين الملكية (٢٦٥ - ٤٢٠). ومن جانب آخر نجد أنه حتى نهاية عام ٢٠٠٢ احتضنت هويآن قرابة ١٢٠٠ مؤسسة للنحت الحجري والمواد الحجرية، ويعمل فيها ١٠٠ ألف شخص. وابتداء من عام ٢٠٠٠ أقامت المحافظة «مدينة النحت الصينية» على مساحة شاسعة، واستضافت تباعا العديد من المهرجانات الخاصة بفن النحت إضافة إلى إقامة العديد من المسابقات في المجال نفسه.

تاريخ ١٢٠٠ عام من فن النحت الإيطالي

http://www.thais.it/scultura/default_uk.htm

موقع باللغتين الإنجليزية والإيطالية، يتناول مسيرة فن النحت الإيطالي منذ ١٢٠٠ عام، استعرض أهم مدارس النحت الإيطالية عبر هذه الأعوام.

SCULPTURE ZONE

عالم فن النحت Sculpture Zone

http://my.execpc.com/~bilhenry/

هذا الموقع يضم مجموعة مختارة من المواقع الإلكترونية الخاصة بفن النحت، بعض هذه المواقع الإلكترونية يسلط الضوء على مجموعة من النحاتين وأعمالهم، وبعضه الآخر ينقلنا إلى معارض خاصة بالمجال ذاته، بالإضافة إلى بعض المؤسسات غير الربحية الخاصة بفن النحت.

(المشط) للنحات تساي شياو يونغ

النحت في العصر الحديث

http://www.members.tripod.com/~altshkeely/univers/scalipchar.html

طرحت مجلة التشكيلي الإلكترونية (مجله إلكترونية تعنى بالفن التشكيلي العربي والعالمي) خلال صفحاتها موضوعا قيما حول فن النحت، فقد جرى استعراضه عبر العصور وتطوره، كما سلطت الضوء على أهم الفنانين الذين تركوا بصمات واضحة في الحركة الفنية الخاصة بفن النحت، كما تضمن الموضوع مقارنه بين أهمية فن النحت في بدايته وأهميته في العصر الحديث.

أعمال نحاتي التماثيل في هانغشتو

http://www.china-pictorial.com/chpic/htdocs/rmhb/arb/2001-5a/hangzhou.htm

من خلال هذا الموقع يمكن الاطلاع على بعض الأعمال الفنية التي صنعها أكثر من ٥٠ نحاتا صينيا وأجنبيا شهيرا بأساليب مختلفة صالحة للبيئة الجغرافية على ضفاف البحيرة الغربية في مدينة «هانغشتو» المميزة بمناظرها الطبيعية الخلابة، ومن الملاحظ ان الأعمال حملت بصمات فنانيها الذين قدموا من بلدان مختلفة ومهارات وأفكار وثقافات متعددة، على الرغم من ذلك بدت الأعمال منسجمة متناغمة التقت في الفكرة الرئيسية في الأعمال «الجبال والأنهار والبشرية».

(أمواج) للنحات لونغ شيانغ

مركز النحت العالمي The International Sculpture Center (ISC)

http://www.sculpture.org/

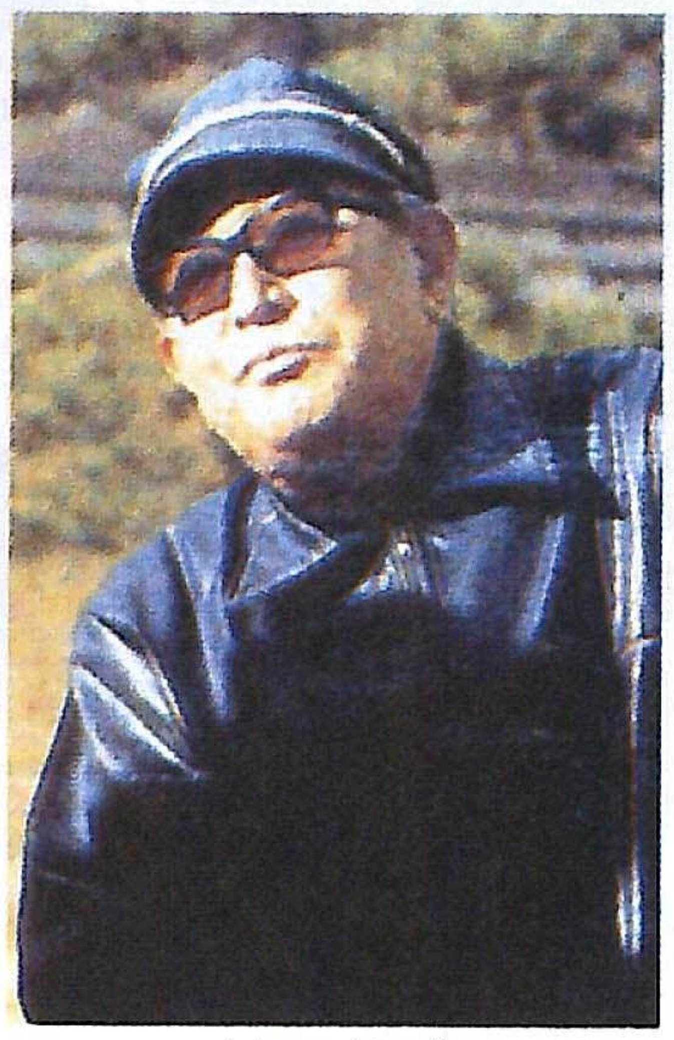
مؤسسة غير ربحية بدأت منذ عام ١٩٦٠، يمكن أن ينضم إلى عضويتها كل من له اهتمام بفن النحت بشكل مباشر أو غير مباشر. مهمتها الرئيسية هي العمل على زيادة الإبداع والفهم الخاص بفن النحت، كما تعمل على دفع الجمهور إلى فهم وتقدير هذا الفن على المستويين المحلي والعالمي.إضافة إلى ذلك فهي تسلط الضوء على قوة حضور فن النحت وقدرته في التأثير بشكل إيجابي في المجتمع، تجمع المؤسسة بين الفنانين المحترفين والهواة في إطار منظم لتطوير الأسلوب الفني للنحت، وتوفير المناخ الإبداعي للنحت والنحاتين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن أبرز ما في حياة وفن كيروساوا هو تلك الروح الإنسانية الصافية التي لم تلوثها دعاوى التعصب والشعوبية المريضة أو الانعزالية المنكفئة على ذاتها. فروحه إنسانية صافية وقوية لا تشعر بالتبعية أو الانقياد المنسحق أمام الغرب أو التماهي الدوني مع الآخر مهما كان تفوقه التكنولوجي، أو الاستسلام لما يصدره هذا الغرب إلى شعوب العالم من دون إعادة النظر في هذه الواردات.. لهذا دافعت عنه وحمت هذه الروح الصافية الواثقة من التراجع أو الخوف أمام من اتهمود بالتغريب، وفي الوقت نفسه ردت الاعتبار للحضارة اليابانية التي انهزمت في الحرب العالمية الثانية أمام عيون العالم أجمع وخاصة أمام أعداء اليابان أنفسهم.. وهم الغرب..

يرد ما استعاره من الغرب

أكيرا كيروساوا إمبراطور السينما


أكيرا كيروساوا

عبدالغني داوود - مصر

فبعد سنوات فقط من هزيمة اليابانيين المدوية أمام القوات الأمريكية التي احتلت بلادهم وحلت الجيش والإمبراطورية، وفرضت شروطا على كل مظاهر الحياة، ومن تحت أنقاض الدمار والفقر والانكسار، خرج فيلم «راشومون - ١٩٥١» إلى العالم ليعيد إلى اليابان كبرياءها، ويفوز بالجائزة الكبرى لمهرجان فينيسيا - أكبر المهرجانات الدولية في ذلك الوقت - ثم يفوز بجائزة الأوسكار كأفضل فيلم أجنبي وفي أمريكا نفسها - تلك التي تحتل اليابان - وبهذا حقق كيروساوا بمفرده ما عجزت عن تحقيقه الجيوش المدججة بالأسلحة والغرور الأجوف بالقوة، وكان نجاح كيروساوا إرهاصة للنجاح العظيم الذي حققته اليابان كلها فيما بعد في مجالات الصناعة والتكنولوجيا، من دون أن تحتاج إلى جيوشها أو أسلحتها العسكرية. وهكذا ضرب كيروساوا المثل على أن الروح هي التي تنتصر وليس المادة. فانتصار الروح هو الأرقى والأسمى، فهو ليس انتصار فرد أو جماعة على حساب فرد أو جماعة أخرى، لكنه انتصار خالص من حق الجميع أن يفرحوا به وأن يشعروا بأنه انتصار لهم، ومن هذا المنطلق استطاع كيروساوا أن يحوّل كل هزائمه (العامة والشخصية) إلى انتصارات روحية حضارية تتجسد في الفن، وهو في الوقت نفسه يفرق بين الغرب والجيوش والدمار والسياسة والاحتكارات وقشور الحضارة وبين فن وفلسفة وحضارة هذا الغرب التي يعيش العالم في ظلها الآن. لهذا لم ينكر كيروساوا تأثره بأسمى ما وصل إليه الغرب من فكر وتقنية، وفي الوقت نفسه لم يتوقف عند النقد الذاتي ويحوله إلى جلد للذات، ويتشبث مرضيا عند حالة الهزيمة، بل راح يبحث محموما عن أرقى ما في الحضارة اليابانية ويجسده على الشاشة، بل أخذ أيضا من الغرب. فقد أخذ عن شكسبير بعض مسرحياته، وعن ديستوفسكي إحدى رواياته، وعن جوركي إحدى مسرحياته، وعن بيرانديللو تجديده الأدبي.. كما أخذ عن فان جوخ، وسيزان رؤيتهما التشكيلية، وتأثر بموسيقى هايدن، و رافاييل، ورغم ذلك فإن كيروساوا قد رد كل شيء استعاره من الغرب عشرة أضعاف - كما يقول ناقد مجلة «تايم الأمريكية» ريتشارد كورليس - فليس هناك مخرج من عالم الشرق ترك مثل تأثير كيروساوا في السينما الغربية، وفي السينما الأمريكية على وجه الخصوص، وذلك عندما تحولت بعض أفلامه إلى أفلام أمريكية مثل «الساموراي السبعة» الذي تحوّل إلى «العظماء السبعة» لجون ستريج، و«يوجيمبو» الذي تحوّل إلى «من أجل حفنة دولارات» لسير جيو ليوني، و«راشومون» الذي تحول إلى «ثورة غضب» لمارتن ريت. وترك كيروساوا بصمته على عدد كبير من المخرجين السينمائيين والفنانين في الغرب. فقد قال عنه فرانسيس فورد كوبولا: «إن كيروساوا هو أول سينمائي يستحق أن يحصل على جائزة نوبل للآداب»، وقال عنه ستيفن سبيلبيرج: «إنه شكسبير الصورة في عصرنا»، ويصفه جاك كرول ناقد مجلة «نيوز ويك» الأمريكية بأنه تولستوي يحمل كاميرا، وقال عنه المخرج مارتن سكورسيس: إنه «العاطفة الجياشة والديناميكية، والقوة والانتعاش، والسرعة، والجمال المبهر». هذه بعض الكلمات التي ترد إلى ذهني عندما أفكر في سينما كيروساوا، وكان الشاعر والناقد الإنجليزي الكبير ت. س. إليوت يرى أن فيلم كيروساوا «عرش الدم» أو عرش من دماء الذي استوحاه عن «ماكبث» شكسبير هو أعظم فيلم شاهده في حياته، ويؤكد جورج لوكاس مخرج ومؤلف ثلاثية «حرب الكواكب»، في أكثر من حوار، أنه استوحى عمله من فيلم كيروساوا «القلعة المختفية».

كيروساوا الإمبراطور المعزول في اليابان

أما في بلده فقد أطلقت عليه الصحافة اليابانية لقب تينسو باليابانية - أي الإمبراطور - وذلك في نهاية الخمسينيات، التي قدم فيها كلاسيكياته أمثال «راشومون، والأعماق السفلى» وغيرها، إذ كان له أن يفعل أي شيء يريده، ولم تكن شركات الإنتاج تعترض إذا ما أراد إبقاء طاقم الفنيين في موقع التصوير لعدة أيام انتظارا لتصوير أجمل لقطة لسماء اليابان، أو إذا ما أراد استخدام تحف حقيقية في أفلامه بدلا من تلك المقلدة.. إذ كان مديرو شركات الإنتاج يستجيبون لطلباته في الحال ومن دون اعتراض. لكن ومنذ السبعينيات بدأت معظم شركات الإنتاج ترفض تمويل أفلامه التي كانت ترى في إنتاجها مخاطرة مالية كبرى، وذلك بعد التجربة الفاشلة لـ كيروساوا في فيلم «دودسكادن» ١٩٧٠ أول أفلامه الملونة، حيث لم يعد معه فنانون ومنتجون أمريكيون لتمويل أفلامه مثل فرنسيس فورد كوبولا وجورج لوكاس اللذين أنتجا له فيلم «كاجيموشا» أي «ظل المحارب» ١٩٨٠، ومثل ستيفن سبيلبرج الذي أنتج له فيلم «أحلام» ١٩٩٠، والذي قامت شركة لوكاس بعمل المؤثرات للفيلم، وتولت شركة وارنر توزيعه، ومن الجدير بالذكر أن اشتراك هؤلاء المخرجين الأمريكيين، واشتراك مارتن سكورسيس وريتشارد جير بالتمثيل في دور صغير في فيلم «أحلام» يتجاوز مجرد الاشتراك الحرفي لبعض العاملين في مجال واحد.. فجميعهم يعي مسؤوليته تجاه كيروساوا وجميعهم يدرك أنه يتعاون مع أستاذ كبير.

الرؤى والأحلام والتاريخ

كان كيروساوا يردد: جميع أفلامي أحلام، ونلمس ذلك في ميله إلى الأفلام التاريخية، بصرف النظر أنها حديثة في الأسلوب، وهذا يدل على مزاج خيالي رومانسي الطابع، فهناك الكثير من المشاهد في أفلامه تبدو كالأحلام حيث نرى مثلا في فيلم «يوم واحد رائع» ١٩٤٧، عاملا في مصنع وصديقته يحاولان إمتاع نفسيهما من دون أي نقود، في مدينة طوكيو. وفي الفيلم تقول الفتاة للعامل: «لن تستطيع العيش إذا لم تؤمن بالأحلام»، ومن ثم فقد انتهيا إلى اختراع الأشياء التي لا يستطيعان تحقيقها في الواقع، فيقفان على منصة فرقة موسيقية في حديقة عامة، ويتظاهر العامل بأنه المايسترو، وتتدفق موسيقى السيمفونية الناقصة على شريط الصوت، ثم يضطرب العامل، وتتوقف الموسيقى وتطلب الفتاة منا - نحن المستمعين - أن نصفق، وتعلو الموسيقى ثانية وتنساب الدموع كرافد نهري، وربما كان هذا كيروساوا في أسوأ حالاته

«سجل الأحياء»

العاطفية أو الرومانسية، أما في أحسن حالاته فيكون عندما تندمج فكرته الرومانسية التي تقول بأننا نستطيع تحقيق الأشياء فقط إذا حاولنا بكل قوتنا، مع حسه البصري العميق للضعف الإنساني، لكي ينتج لنا في نهاية الأمر فنا عظيما فيه مسحة واضحة من الشفقة. فالشفقة والغضب إحساسان متلازمان غالبا، وكما أن كيروساوا إنسان حالم رومانسي أحيانا، فهو بالتأكيد إنسان غاضب، ففي كتابه الممتع «شيء ما كالسيرة الذاتية» ١٩٨٠ يوجد فصل بعنوان «عيوب خلقية»، يقول فيه: «أنا سريع الغضب وعنيد»، وغضبه غضب فني موجه فقط إلى نفسه، إذ لم يستطع أن يجعل أحلامه تأتي على الوجه الأمثل، وكسائر الفنانين العظماء فإن الدافع الذي يحركه هو الحاجة إلى أن تكون الأشياء في نصابها الصحيح. والصورة الخيالية عند كيروساوا غالبا ما تأتي عنيفة، قاسية ومتطرفة، وقد ذكر بنفسه أنه يحب الظروف المناخية المتطرفة، ومثال على ذلك أن كثيرا من مشاهد أفلامه تحدث إما في موقع لأمطار منهمرة، أو عواصف ثلجية أو في حرارة خانقة، وكذا مشاهد المعارك مثل المعركة الطويلة التي حدثت في الطمي والأمطار في نهاية فيلم «الساموراي السبعة»، أو موت الممثل توشيرو ميفونيه الذي أصيب باثني عشر سهما في فيلم «عرش الدم»، أو المذبحة الكبرى لقبيلة تاكيدا في فيلم «كاجيموشا»... فالعنف والأحلام والعاطفية، هي التركيبة التي توجد غالبا في صميم شخصية كيروساوا. ويلخص شخصيته في كتاب سيرته الذاتية: «أنا لست قويا بصورة خاصة، ولست موهوبا بصورة خاصة، ببساطة أنا لا أحب أن أظهر ضعفي، وأكره أن أخسر، فأنا من هذه النوعية التي تحاول جاهدة تحقيق ما تريده، هذا كل شيء عني». وكانت هذه - تقريبا - التيمة الرئيسية لجميع أفلام كيروساوا: أناس يحاولون أن يتجاوزوا ضعفهم بقوة الإرادة، عن طريق المحاولة الجادة أو روح الكفاح أو الشجاعة.

كيروساوا الصانع الأمهر

ونشير إلى أن كيروساوا كان مونتيرا بارعا لأفلامه... فهو لا يترك أبدا نهايات أفلامه غير محكمة، وإذا كانت هناك أي مشاهد تعوق السياق القصصي في الفيلم فإنه يجري حذفها من دون رحمة أو تردد، وهذا هو السبب أن أفلامه لا تبدو طويلة على الرغم من أن الكثير منها طويل بالفعل، مثل «الساموراي السبعة» الذي يصل طوله إلى «٢٠٨ دقائق». فلديه حس بدرجة السرعة (التمبو)، حس الموسيقار ذي الإحساس الغريزي بالإيقاع، لكن شيئا ما حدث لكيروساوا في نهاية الستينيات، ربما تعلق الأمر بتحوله من الأبيض والأسود إلى الألوان في أفلامه، أو ربما كانت الصعوبات في الحصول على دعم وتمويل ياباني لأفلامه، أو محاولة انتحاره، أيا كان السبب. لكن كان من الواضح أن هناك تغيرا ملحوظا بين فيلم «ذو اللحية الحمراء» ١٩٦٥ وأفلامه التي تلت ذلك. ففي فيلم «أحلام» ١٩٩٠ - مثلا - تبدو الديكورات والمناظر أكثر سريالية، ملونة بألوان مثيرة متوهجة. أما فصول الحلم التي يجري بعضها في أيام شباب كيروساوا وبعضها الآخر في يابان اليوم وبحثه في صباه عن «فان جوخ»، وتتبعه له من خلال إحدى رسوماته، والذي أحبه صغيرا، وأنقذه حبه للرسم من الإحساس بالفشل، لأنه في صباه تعرض لعدة اتجاهات سياسية مبكرة ففي الثامنة عشرة اعتنق كيروساوا الأفكار الماركسية، كما كانت الحال مع شباب جيله في ذلك الوقت، حيث جاء هذا الموقف كتعبير جماعي عن رفضهم لسياسة حكومتهم، على الرغم من أن هذه المرحلة الماركسية التي سادت تلك الفترة انتهت سريعا بالنسبة إليه وإلى جيله، فإن كيروساوا يعترف في أحد أحاديثه الصحافية، بعد ذلك الوقت بخمسين عاما، أنه كان لا يزال يشعر بوجود أفكار ماركسية في مكان ما بداخله، وبأن ميله إلى هذه الأفكار أو حنينه إليها وضح في فيلم «لا تأسفوا على شبابنا» ١٩٤٦، وهو الفيلم الذي يقدم فيه ما يشبه العزاء لشيوعي كيوتو على ما واجهوه من اضطهاد وتعذيب في فترة ما قبل الحرب. وإذا كان هذا الفيلم يقف مع حقوق الشيوعيين الإنسانية والعقائدية فإن كيروساوا صنع - فيما بعد - ثلاثة أفلام تدين بصورة مختلفة سلبيات الرأسمالية اليابانية ومساوئها وهي «الشرير ينام جيدا» ١٩٦٠، و«يوجيمبو» ١٩٦١، «الجنة والجحيم» ١٩٦٣، ونذكر أن كيروساوا كان قد أصبح - في عقد الثلاثينيات - عضوا في جماعة «الفنانين اليابانيين البروليتاريين»، وربما نتيجة هذه الأفكار السياسية واهتمامه بالقيم الأخلاقية جعلاه يعجب بروايات ديستوفسكي، وهو ما انعكس على بعض أعماله فيما بعد. فإذا كان فيلمه «الأبله» ١٩٥١ مقتبسا كله وبوضوح من رواية «الأبله»، فإن فيلمه «فضيحة» ١٩٥١ - الذي لم يقتبس فيه أي شيء أو أي عمل لديستوفسكي صنعه بالأجواء نفسها والمواقف والروح التي تنتمي إلى عالم ديستوفسكي وأسلوبه.

اغتراب

ولقد تعرض كيروساوا لأزمة حقيقية بعد فشل «دودسكان»، ولم يستطع تقديم أي عمل بعده إلا بعد مرور خمسة أعوام، ولم يكن إنتاجا يابانيا، بل روسيا، وهو فيلم «درسو أوزالا» ١٩٧٥، وظل حتى عام ١٩٩٠ يقدم فيلما واحدا كل خمسة أعوام بعد أن كانا فيلمين في العام الواحد، والسبب الحقيقي لهذه الأزمة كان المناخ العام لمسيرة السينما اليابانية ونوعية الأفلام السائدة في تلك الفترة. فالقيم الإنسانية التي كان يتبناها في فترة ما بعد الحرب والتي وجدت صدى إيجابيا وجماهيريا في تلك السنوات التي تلت الحرب مباشرة، تلك القيم لم يعد لها مكان في مجتمع بات استهلاكيا متأمركا، مرفها يميل إلى الفن السريع والرخيص، والإمتاع المباشر. وكانت هناك إرهاصات بهذا التغير من الواضح أن كيروساوا لم يعرها اهتماما، ومن هذه الإرهاصات عدم نجاح فيلم «ذو اللحية الحمراء» ١٩٦٥ نجاح أفلامه السابقة نفسها، وقد حدث ذلك قبل فشل أول أفلامه الملونة «دودسكادن» بخمسة أعوام، ونشير هنا إلى أن كيروساوا لم يكن يهتم بما يقال حول أعماله، ولا يعنيه عدم اتساقها ومجاراتها لما يدور في المجتمع في ذلك الوقت، أو مع ما يحبه النقاد ويقبل عليه المتفرجون، وأنه ظل ملتزما بهذا السلوك والموقف حتى آخر أعماله. فهو لم ييأس ولم يضطر إلى التنازل في أي وقت، حتى في أحلك الأوقات، أي فترة الاحتلال الأمريكي لليابان، تلك الفترة التي فرضت فيها قوات الاحتلال موضوعات معينة ومنعت أخرى مثل تلك التي تمجد الإمبراطور والروح العسكرية اليابانية أو النظام الإقطاعي. ففي تلك الفترة حدث أن ندم كثير من المخرجين اليابانيين الكبار على وضع أفلام تبرأوا منها بعد ذلك، ومنهم المخرج تاداشي إيماي الذي كان يعتنق الشيوعية وقدم أفلاما تتنافى مع أفكاره السياسية أثناء الاحتلال. أما كيروساوا فظل المخرج الوحيد الذي لم يندم على ما قدمه من أفلام في تلك الفترة، فبموهبته الخاصة استطاع التحايل، وليس التنازل، وقدم أفلامه وأفكاره كما أراد، وعلى رغم ذلك فإن أحد أفلامه التي أخرجها وقت الاحتلال لم يسمح له بالعرض إلا في عام ١٩٥٢، وهو فيلم «هؤلاء الرجال الذين يدوسون على ذيل النمر»، وكان قد جرى تصويره عام ١٩٤٥.

«راشمون»

كيروساوا الأستاذ

وفي مجال علاقات التأثير والتأثر بين كيروساوا والسينما العالمية كانت محاولة انتحاره عام ١٩٧١ هي السبب في التفاف بعض السينمائيين حوله، وبالأخص جون فورد و فرانسيس فورد كوبولا من أمريكا وساتيا جيت راي من الهند، ونذكر هنا أن المخرج مارتن سكورسيز مثل دورا صغيرا هو شخصية فان جوخ في فيلم «أحلام»، كذلك شارك الممثل الأمريكي ريتشارد جير في بطولة فيلمه «رابسودي في أغسطس» ١٩٩١، وشاركت إحدى شركات الإنتاج السينمائي الأمريكي في إنتاج فيلمه الأخير «ليس بعد»، الذي تولى إنتاجه ابنه هيساو كيروساوا، وفي المقابل يقرر كيروساوا في مذكراته «شيء ما كالسيرة الذاتية»، أنه تأثر في مرحلة صباه بأكثر من مائة فيلم أجنبي، وبكثير من المخرجين من جنسيات مختلفة مثل جريفث، وشارلي

«يوم أحد رائع»

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

«هؤلاء الرجال الذين يدوسون على ذيل النمر»

شابلن، وستروهايم، ولوبيك، حتى أنه قدم ما يشبه التحية لذلك المخرج في أحد مشاهد فيلمه «القلعة المختبئة» ١٩٥٨، وهو المشهد البصري الرائع والمؤثر للتزاحم الكبير على سلالم القلعة، وإذا كان كيروساوا قد تأثر بالمخرج الأمريكي جون فورد - ويبدو ذلك في فيلمه «القلعة المختبئة» - وكذلك بأفلام الويسترن إلا أن مخرجي الجيل التالي لجون فورد قد تأثروا بكيروساوا في أفلام رعاة البقر (الويسترن) عند إخراجهم لهذه الأفلام، وأكثر ما تأثروا به هو التكوينات المقسمة داخل الكادر، والتكوين متعدد الأبعاد، وكان هذا ملحوظا بصورة واضحة في فيلم سيرجيوليوني «حدث ذات مرة في أمريكا»، وفيلم «العصبة المتوحشة» لسام باكينباه، وفي الفيلمين أنفسهما يتضح تأثر مخرجيهما بالأسلوب الذي يتبعه كيروساوا في عرض العنف من خلال شخصياته، وهو أسلوب يغلب عليه شكل خاص في الأداء والحركة يأتي غالبا باردا وساخرا.

السنوات الأخيرة

في السنوات الأخيرة من حياة كيروساوا نظر النقاد الشباب في السينما اليابانية، وكذلك المنتجون اليابانيون إليه على أنه مفارقة تاريخية تعيش في زمن غير زمانها، وأنه ديناصور متغطرس يحاول بطريقة مبالغ فيها أن يستعيد ماضيا منسيا عفا عليه الزمن، وأدانوا كلاسيكيته في صنع الأفلام وأفكاره الأخلاقية المعتادة، على رغم أنه كان أول مخرج ياباني يحصل على جائزة دولية ورئيسية جذبت انتباه العالم الخارجي إلى السينما اليابانية، وكان أول مخرج ياباني تواتيه الشجاعة ويقتبس مسرحيات وروايات أجنبية ويقدمها في أفلام يابانية، ولم يكن ذلك شيئا مألوفا في السينما اليابانية، كما أنه أول مخرج يتناول مسرحية جادة من مسرح الكابوكي ويضيف إليها شخصية هزلية لم تكن موجودة أصلا، وذلك في فيلم «هؤلاء الرجال الذين يدوسون على ذيل النمر» ١٩٤٥، حيث كان أي نوع من التغيير أو الإضافة في مسرحيات الكابوكي الكلاسيكية - حتى ذلك الوقت - يعد من الخطايا الكبرى، وحتى على مستوى نماذج الشخصيات السينمائية استطاع كيروساوا أن يتمرد على مثل هذه النماذج البيضاء، الطيبة، الناصعة البياض، والشريرة السوداء القاتمة التي كانت تظهر البطل طيبا ورقيقا، والبطل الضد أو الخصم شريرا بلا رحمة، إذ إنه بعد الحرب العالمية الثانية غير هذا المفهوم واستحضر شخصيات عادية كما في الحياة، فيها قدر من الخير وقدر من الشر، كذلك رفض الصورة الجميلة والزائفة التي كان يظهر بها المحارب على الشاشة من قبل مهندما ووسيما ونظيف الملبس في أي وقت، حتى ولو كان يخوض أشرس المعارك، وبدلا من هذه الصورة المزيفة وجدنا محاربي الساموراي السبعة بملابسهم الموحلة وهيئتهم التي يرثى لها إثر خوضهم معركة كبيرة وطاحنة تحت الأمطار الغزيرة، ومع ذلك ظلوا في النهاية - من ناحية المضمون - فرسانا على قدر كبير من الاحترام والهيبة. أما على مستوى التقنية السينمائية وأسلوب الإخراج فقد غير من استخداماته لأوضاع الكاميرا وعدساتها وعددها بصورة خلاقة تناسب الموضوع والشخصية التي يريد أن يعبر عنها وتريد هي أن تعبر عن نفسها كما في فيلم «أن تعيش» ١٩٥٢، حيث استخدم كاميرا واحدة في لقطة طويلة لكن بصورة مركبة وشديدة الحساسية، خاصة مع تحريكه لممثل الفيلم الرئيسي في علاقته بالكاميرا. كان هذا داخل مستشفى عندما كان يستمع بطل الفيلم، الذي لم يعرف بعد أنه مصاب بالسرطان - إلى مريض آخر يصف أعراض مرض السرطان، فيتحرك البطل بعيدا عن المريض ليقترب أكثر من الكاميرا، حيث تأكد أنه يعاني مرض السرطان تتحرك الكاميرا بصورة بطيئة، وفي نهاية اللقطة تختفي الخلفية، بينما يحدق البطل في الفضاء محاولا إخفاء نظرات الرعب عن المريض الذي كان يحدثه، ولكنها تظهر للمتفرجين واضحة في لقطة قريبة. وكما في فيلم «سجل الأحياء» ١٩٥٥ يستخدم ثلاث كاميرات على الأقل لأنه كما يقول: يريد للحدث أن يتدفق من دون انقطاع، وأن هذا يمكنه من اختيار أفضل الزوايا في المونتاج، وفي فيلم «الساموراي السبعة» استخدم عددا أكبر من الكاميرات، خاصة في معارك الفيلم، حيث يرى أنه بفضل كثرة الكاميرات لم يعد الممثلون يدركون أي كاميرا أو عدسة تسلط عليهم، فتدفقت الأحداث سريعة وسلسة، ولذا لم يضطر إلى إعادة كثيرة للقطات، وفي هذه المعارك استخدم العدسات (telepohto) بصورة ساعدتها على أن تكون أكثر سرعة وسخونة، وكان هذا استخداما غير مألوف في مشاهد المعارك. أما موضوعات أفلامه فكان أبرزها التأكيد على قيم الفردية وتأكيد الذات كرد فعل لما عاناه الشعب الياباني من الروح العسكرية الشمولية، وما جرته عليه من خراب كما في أفلام «لا تأسفوا على شبابنا»، و«سانشيرو سوجاتا»، و«أجمل فتاة». وموضوع علاقة الأستاذ بالتلميذ، ذلك الأستاذ الذي يرشد وينير ويكون الشخصية، كما في أفلام: «ليس بعد»، «سوجاتا»، «الكلب الضال»، «ذو اللحية الحمراء». ومن الموضوعات الأخرى صورة الشخص غير العادي في مقابل الآلاف العاديين كما في فيلم «ليس بعد»، وتجسدت في شخصية مدرس اللغة الألمانية. أما الموضوع الذي غلف كل أعماله بصورة صريحة ومباشرة، أو بصورة محسوسة غير مباشرة، فهو تقديمه لأناس يحاولون تجاوز ضعفهم بقوة الإرادة عن طريق المحاولة الجادة، ولربما يكون هذا الموضوع هو أكثر الموضوعات التي يؤمن بها، لأنه مر بهذه التجربة بنفسه. وقد أخذ نقاد السينما الشباب في اليابان على كيروساوا لجوءه إلى القالب التاريخي، بحيث يناقش موضوعات وقضايا معاصرة، واعتبر البعض هذا هروبا، لكن هروب من ماذا؟ فلم تعد هناك رقابة سياسية صارمة على الأفلام بعد زوال الاحتلال الأمريكي، وأصبح من حق أي مخرج التعبير عن آرائه كما يشاء، والبعض الآخر أرجع هذا الموقف إلى كلاسيكية كيروساوا التي لا يحتملها أحد، والتي تدفعه إلى تقديم فكرة معاصرة كالجشع والشهوة إلى السلطة - في عقد الثمانينيات - من خلال الشكل التاريخي، كما حدث في فيلميه «ظل المحارب»، و«فوضى». والواقع أن كيروساوا يحب بالفعل الأفلام التاريخية، خاصة تلك التي تتطلب ميزانيات ضخمة وديكورات فخمة يستطيع من خلالها أن يقدم صورة سينمائية مبهرة يختار كل تفاصيلها وعناصرها بعناية، كما في فيلمي «فوضى» و «ظل المحارب» اللذين تتوافر فيهما الصورة السينمائية ذات التكوينات الجمالية التي تستحوذ على عين المشاهد بفضل التركيبة البصرية التي خلقها من اختياره للألوان في علاقة متناغمة مع الإضاءة، والأزياء التقليدية، وحركة الممثلين، وحركة الكاميرا، وشريط الصوت. فجماليات الصورة لها دائما الصدارة في أفلامه، حتى عند تصويره لأكثر المعارك ضراوة ودموية تبقى الصورة مؤثرة، كما في مذبحة قبيلة تاكيدا في فيلم «ظل المحارب» ذات المشاهد الغنية بالألوان المتوهجة التي تكاد تنطق بالدلالات من خلال ثراء الحركة والتقطيع الرائعين، وجمال الكادر، والتفاصيل الصغيرة التي تضفي مصداقية على المعركة، وكذا مشاهد المعارك في فيلم «فوضى» التي عبر عن قسوتها حيث الغى فجأة شريط الصوت ليتيح للمتفرج الفرصة للتركيز على الشاشة في حركة بطيئة ليتأمل فظاعة الموقف. من هنا كان كيروساوا يتناول في أفلامه التاريخية القضايا والموضوعات المعاصرة التي كانت ذات سمات كونية ولا ترتبط بحدود زمانية أو مكانية مما يضفي عليها بعدا أعمق وأكثر دواما. ومع ذلك فقد قدم كيروساوا أفلاما أخرى غير تاريخية أو ذات قالب تاريخي، وتتعلق بموضوعات معاصرة وملحة ومثيرة للجدل، وتدور في الفترة نفسها التي جرى فيها إخراج الفيلم أو قبلها بقليل، كما في أفلام: «أجمل فتاة»، «لا تأسفوا على شبابنا»، «يوم أحد رائع»، «الملاك السكران»، «الكلب الضال»، التي أدان فيها الحروب، وخاصة الحرب العالمية الثانية، وعرض من خلالها للخراب الذي خلفته وراءها، وفي فيلم «فضيحة» يدين فساد الصحافة والقيم الاجتماعية السلبية، ويشير إلى القلق الذي ينهب بالمرء إلى حد الهوس والوسوسة تجاه الخوف من الأسلحة النووية في فيلم «سجل الأحياء»، ويهاجم الرأسمالية والاحتكار في فيلم «الشرير ينام جيدا»، ويؤكد أهمية العلاقات الأسرية ويعرض لتباين الثقافات في فيلم «رابسودي في أغسطس»، وينتقد المجتمع الصناعي وفساده في فيلم «الجنة والجحيم»، ويمجد الأستاذ والمعلم ويعرض للعلاقة المثلى التي يجب أن تكون بين التلميذ وأستاذه في فيلمه الأخير «ليس بعد» ١٩٩٣ ◆

«ذو اللحية الحمراء»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد لا نتصور فيلما تدور أحداثه على الشاشة الفضية من دون أن تصاحبه موسيقى تصويرية تدعم الحدث، فتسرب إلى المشاهد الحالات الشعورية التي يحملها الفيلم. كالفرح والحزن والألم والمفاجأة. موسيقات كثيرة رسخت بأذهاننا، لأنها عمقت أحاسيس الأفلام بداخلنا، وكثير من مؤلفي الموسيقى يقرأون سيناريوهات الأفلام كي يتمكنوا من تأليف موسيقى تليق بالحالة الشعورية التي تحملها أحداث الفيلم، فيكون العمل أجمل وربما أقوى، وأبقى.

الموسيقى في الأفلام

الأذن تتكلم والعين تسمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود قاسم - مصر

استطاعت موسيقى الأفلام الخروج من عزلتها داخل صالات السينما، وصار الناس يسمعونها بوسائل أخرى، خصوصا الشرائط المغنطة، مما يعني أن الناس صار يمكنهم أن يسمعوا مثل هذه الموسيقى بعيدا عن مشاهدة أحداث الفيلم، وأنها يمكن أن تكون موسيقى خالصة يسمعها الناس، كما أن الناس يمكنهم أن يتذكروا وقائع فيلم أحبوه من خلال الاستماع إلى الموسيقى، مثل مشهد الوداع الشهير بين يوري ولارا في فيلم «الدكتور زيفاجو» لدافيد لين من خلال لحن «لارا» الذي وضعه الموسيقار موريس جار، وهو اللحن الذي صار أكثر شهرة من الفيلم نفسه، وحدث الشيء نفسه مع ألحان ثلاثية «من أجل حفنة دولارات» للموسيقار الإيطالي الشهير إينو موريكوني.

فقبل سنوات، كان الناس يذهبون إلى دور العرض مجددا من أجل إعادة سماع الموسيقى نفسها، ولم يكن في الأسواق من شرائط كاسيت سوى ما خلب الناس من شرائط السينما الرومانسية، وعلى رأسها موسيقى فرانسيس لاي صاحب موسيقى «رجل وامرأة»، و«الحياة للحياة»، و«قصة حب»، والمقطوعة الرومانسية أيضا التي وضعها نينو روتا فصارت عنوانا لفيلم «الأب الروحي» عام ١٩٧٢.

الآن، الأمور تغيرت، فأغنية فيلم «تيتانيك» لم يسمعها الناس أثناء أحداث الفيلم، وإنما راحت تتردد في الصالة والناس ينصرفون، حيث ترددت الأغنية أثناء خروج المشاهدين من الصالة، لكن هي لم تكن سوى مجرد أغنية سمع الناس موسيقاها فقط أثناء أحداث الفيلم.

شعار الموسيقى في الأفلام أنه عند المشاهدة فإن العين تسمع والأذن تدفع المرء إلى البكاء، ففي زمن السينما الصامتة، كانت كل الأحاسيس منحصرة في المشاهدة، لكن هذا لم يمنع أن هناك إيقاعا موسيقيا غير مسموع كان موجودا هناك، استطاع أن يثبت نفسه عندما بدأت السينما في النطق، فصارت الموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية، بمنزلة أساسيات لا يمكن الاستغناء عنها، ووجدت الموسيقى فرسانها الذين يعطون للفيلم قيمة، فهناك موسيقيون بأعينهم لم يعملوا إلا في أفلام عظيمة، ومنهم ماكس ستاينر، والمر برنشتاين، ونينو روتا، وجيري جولد سميث، وجون ويليامز، وبالطبع إينيو موريكوني، وموريس جار الذي عمل في أغلب أفلام دافيد لين، ومصطفى العقاد، خصوصا «عمر المختار» و«الرسالة».

وفي بدايات السينما الناطقة لم يبرز في هذا الميدان سوى عدد قليل من الموسيقيين مثل ديميتري تيموكين (ريو برافو) وميل دافيز (مصعد إلى الجحيم)، وأليكس نورث (سبارتاكوس)، لكن هناك أسماء بعينها صنعت من هؤلاء الموسيقيين نجوما وعلى رأسهم بلا منازع إينيو موريكوني الذي لم يكف عن العمل طوال أربعين عاما منذ أن صنع ما أسماه بالموسيقى الإلكترونية في الفيلم الكاوبوي الإيطالي «من أجل حفنة دولارات» عام ١٩٦٤ إخراج سيرجيو ليوني، وأهمية هذا الاسم، أن صاحبه ظل يعمل بلا توقف طوال هذا الزمن من دون توقف، ولم يكن مجرد صانع لموسيقى تنجح بشكل مؤقت، بل ظل يبهر المشاهدين المتفرجين في أفلامه الإيطالية، والأمريكية والفرنسية، وغيرها. فحصاد عمله طوال أربعين عاما صار موسيقى تصويرية لأربعمائة فيلم، أي قرابة عشرة أفلام في السنة الواحدة، وهو رقم يعني الجودة والكم معا، وقد انتقل من السينما الإيطالية إلى الولايات المتحدة من دون أن يفقد روح الإحساس بالعمل وبيئته، فالموسيقى لغة الإنسان أينما كان.

وموريكوني (مولود عام ١٩٢٩)، الذي بدأ حقيقة عام ١٩٦١،لم يلمع إلا بعد ذلك بثلاثة أعوام من خلال استخدام مكثف لآلة الهارمونيكا، لكنه لم يحبس نفسه داخل هذا النجاح التجاري، فاتجه لعمل موسيقى في أفلام بيير باولو بازوليني، وماركو بيلوكيو، وبرناردو برتولوتشي، وقد استعان دوما بأوركسترا متكامل من أجل العمل، ولم يلجأ إلى الوسائل البسيطة التي يمارسها الموسيقيون التقليديون، وأعطى لموسيقى كل فيلم اهتماما متساويا بصرف النظر عن قيمة الفيلم الفنية، فهو يعمل بالاهتمام نفسه، مع مخرج للأفلام التجارية من طراز سرجيو سوليما صاحب العديد من أفلام الوسترن الاسباجيتي التافهة، بالقدر نفسه الذي يبدع فيه موسيقى فيلم «القرن العشرين»، أو «العصابة الصقلية»، أو «ميلينا» و«الخليفة»، و«رجل الهارمونيكا»، و«الطائر ذو الجناحين الذهبيين»، وغيرها. كما أنه حين ذهب إلى الولايات المتحدة استخدم الآلية نفسها في أفلام من طراز «الشيء» و«الإرسالية».

ويقول الموسيقار إن «الصوت البشري هو الصدى الذي نسمعه مباشرة بأجسادنا، فشخصياتنا تتمثل دوما فيما يبدر عنا من أصوات، لكن هناك أصوات أخرى حية لها مدلولها في أعماقنا، مثل أصوات الحيوانات والأشجار والطبيعة. كما يرى أن دور موسيقى الأفلام أن تترجم هذه الأصوات كافة إلى نغمات يسمعها الناس ضمن الأحداث، وهذا أمر يختلف عن الموسيقى العادية.

وموريكوني لا يزال يعمل في شقته الأمريكية، ونحن مازلنا نرى المزيد من هذه الأفلام حتى الآن. وهو يجدد الموسيقى الإلكترونية مع كل إضافة تقنية جديدة يقدمها العلماء في عالم الموسيقى، وحاول أن يسبق الزمن والشباب قدر الإمكان، ولعله إن لم يفعل ذلك ما استمر وما ظل موريكوني العظيم، ففي القائمة التي

«الرجل الذي طار فوق عش الوقواق»

«دكتور جيفاكو» لعمر الشريف

اختارتها المجلة لأحسن خمسين من موسيقى الأفلام كان من نصيب أفلامه: «كان ياما كان أمريكا» و«الطيب والشرس والقبيح»، ويعلق الموسيقار «إن هذا الاختيار يظلم أعماله الأخرى منها: كان يا ما كان: الثورة»، لكن هذا يعني أن موسيقى الفيلمين المختارين كانت أكثر وضوحا، وهي موسيقى أقرب إلى الأوبرا: كما أنها تعكس ميلودراما الحياة.

الموسيقار الثاني الذي وضعته المجلة في الصدارة هو هنري مانسيني، وهو أقدم تواجدا في ساحة الموسيقى التصويرية، باعتبار أن الموسيقى التي وضعها في بعض الأفلام جعلت من اللحن دراما لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال، في أعمال من طراز «اللغز» و«الإفطار في تيفاني»، وكلاهما من بطولة أودري هيبورن، و«أيام الورد والخمر»، و«قمر النهر»، فقد استطاع مانسيني أن يضع ظله القوي على أفلام الخمسينيات والستينيات في هوليوود بقوة.

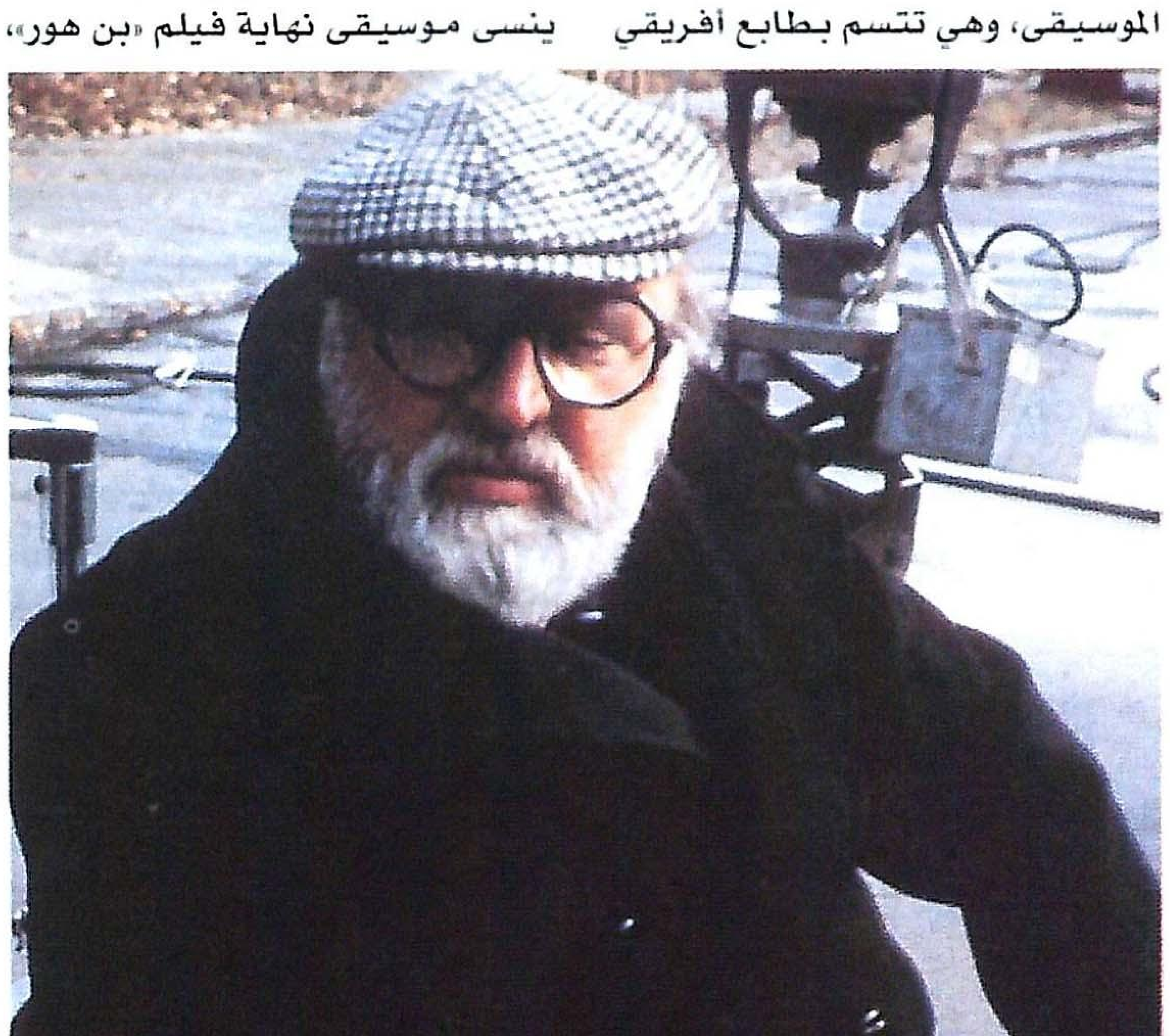
ومانسيني هو ابن أسرة إيطالية هاجرت إلى الولايات المتحدة، وقد درس الموسيقى، وصار عضوا بارزا في الأوركسترا الموسيقي الرئيسي في البلاد، ثم عمل في استديوهات شركة يونيفرسال، وكانت بدايته مع المخرج التلفزيوني بلاك إدواردز في المسلسل «بيتر جن»، المأخوذ عن مسرحية إبسن الشهيرة. ثم انتقل الاثنان إلى الشاشة الكبيرة فعملا معا في العديد من الأفلام، خصوصا سلسلة أفلام الفهد الوردي التي قام ببطولتها بيتر سيللرز، وهل ينسى أحد موسيقى بداية الفيلم المصاحبة لرسم كاريكاتوري لفهد يقوم بحركات مضحكة، إنها الموسيقى نفسها التي مازلنا نسمعها خصوصا في مسلسلات الكارتون المستوحاة من الفيلم.

وقد عمل الاثنان معا طويلا في عشرات الأفلام الكوميدية التي حصلا بها على جوائز الأوسكار، فبدا كل منهما كأنه يلهم الآخر من فنه وعبقريته في أفلام ماثلة بموضوعاتها وقوة إخراجها في الذاكرة، ومنها مع بيتر سيللرز أيضا: «الحفل»، بالإضافة إلى سبعة أفلام عن الفهد الوردي، وكانت المشكلة بالنسبة لمانسيني، في تلك المرحلة، أنه كان يحصد الجوائز بقوة من الآخرين، وكأنه يمارس عملية احتكار فنية عن أفلام أخرى عديدة منها «اثنان على الطريق»، إخراج ستانلي دونن عام ١٩٦٦، وفيه يلتقي مجددا مع أودري هيبورن الذي أعد موسيقى أغلب أفلامها الكوميدية.

أما الموسيقار الثالث، فهو من جيل حديث، إنه سنوب دوجي، وهو أقل شهرة من أقرانه العمالقة، لكنه ارتبط بالعمل في أفلام شهدت طريقا إلى المهرجانات السينمائية، وحصدت الجوائز، ومثلما ارتبط مانسيني بإدواردز، فإن دوجي ارتبط بمخرج زنجي مثله هو سبايك لي، فأعد له موسيقى فيلمه الأول «افعل الشيء الصحيح»، عام ١٩٨٩، وهو أول من جلب موسيقى الراب إلى السينما عام ١٩٨٣، في فيلم «النمط القديم»، وهو فيلم تسجيلي، صنع ما يسمى بثقافة الهيبو في داخل الولايات المتحدة وخارجها، وقام بتأسيس فرقة موسيقية غنائية تعنى بشؤون هذه الموسيقى، وهي تتسم بطابع أفريقي مغموس بالإيقاع الإلكتروني، وقد بدا ذلك واضحا في فيلم «عدو الشعب» الذي قام ببطولته ويل سميث عام ١٩٩٩.

إذن، فهناك عنصر ما من أصل أفريقي في كل فيلم قدم له دوجي الموسيقى، مما جعل من موسيقاه شخصية وهوية مرتبطة بوجود زنجي في كل فيلم يعمل فيه، سواء مخرج أو مؤلف، أو ممثل. ومن أشهر هذه الأعمال «ملونون» الذي أخرجه دنيس هوبر عن أحوال الملونين المعاصرين في الولايات المتحدة، و«الكلب الشبح» إخراج جيم جارموش.

يقول موسيقار الأفلام، الفرنسي باسكال كوميلاد إنه حتى بدايات الثمانينات كان يذهب إلى السينما مرة كل يوم على الأقل، وكان ينتقل بين صالات السينما، وقاعات العروض التشكيلية والندوات الأدبية، وقد ساعده ذلك على أن تكون له هوية ثقافية محددة الأبعاد، وقد توقف دوما عند موسيقى موريكوني، لكنه لا ينسى موسيقى نهاية فيلم «بن هور»،


سرجيو ليوني

التي وضعها نينو روتا، والتي تدور إبان المعركة الكبرى بين ابن حور وخصمه داخل حلبة بالغة الاتساع مليئة بعشرات الآلاف من مواطني روما القديمة، والتي استحق عنها روتا الأوسكار بلا منازع، وقد وجد الفنان طريقه إلى الموسيقى من خلال وضع الموسيقى للعديد من الأغنيات الفرنسية الشهيرة في التسعينيات، وهو أقرب في تجربته مع الموسيقى إلى عمر خورشيد في التجربة العربية، فقد بدأت شهرته عازفا على الجيتار الكهربي، وهي الآلة التي يبدو صوتها أكثر علوا من الآلات كافة في موسيقى أفلامه، ومنها «يوم سبت فوق الأرض»، و«فيما يخص نيس»، و«رنين الضجيج»، إخراج جان فرانسوا ستيفنين.

ولعل اختيار اسم كوميلاد يعكس أحوال السينما الفرنسية داخل فرنسا وخارجها، فنحن أمام أفلام مجهولة، الكثير منها تجريبي، وبالتالي، فإننا لن نتمكن من مشاهدتها، وما أغرب الوضع الآن بالنسبة لأسماء لمعت في الستينيات والسبعينيات، لم تخصص المجلة عنها حديثا وصفحات خاصة، ومنها فرانسيس لاي، وجان دو لاري.

أما لالو شيفرن الأمريكي، فهو واحد من صناع موسيقى الأفلام الأكثر تواجدا على الساحة منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما، وموسيقاه تؤكد أن نوع الفيلم هو الذي يفرض موسيقى بعينها، مثل فيلم «بوليت» لبيتر ييتس عام ١٩٦٨، الذي يعتمد على مطاردات سريعة بين سيارات صغيرة في شوارع سان فرانسيسكو الشديدة الانحدار، بين سيارة شرطة يقودها المفتش بوليت (ستيف ماكوين) وسيارات الخصوم السياسيين الذين ملأوا شوارع المدينة بالصخب وبمهارة القيادة. هذا النوع من المطاردة يحتاج إلى موسيقى تلاحق عجلات السيارات المندفعة فوق الأسفلت تحتك به بقوة وكأن الشرر يتطاير منها.

إنها الموسيقى نفسها التي سمعناها ملتصقة بمطاردات أفلام عن المفتش هاري في سلسلة أفلام قام ببطولتها كلينت استوود، لذا، فإن شيفرن كان متواجدا بقوة طوال الحقبة بين ١٩٦٥ و١٩٧٥ بعد أن ظل مجهولا لفترة طويلة، وهو المولود في بداية الثلاثينيات في العاصمة الأرجنتينية بونس أيرس. وشيفرن هو الذي وضع الموسيقى التصويرية للمسلسل التلفزيوني الشهير «المهمة المستحيلة»، وقد استطاع بموسيقاه، في الفترة التي لمع فيها، أن يعمل موسيقى لها أسلوبها الجديد، وشخصيتها المتفردة، لنوع بعينه من الأفلام يتسم بالمطاردات والحركة، ولعل التخصص كان من سمات موسيقى أفلام هوليوود في تلك الآونة، فإذا كان شيفرن قد احتكر العمل في أفلام المطاردات، وما شابه، فإن جيري جولد سميث قد وُجد بقوة في أفلام التخيل العلمي، أما جون ويليامز فقد اتجه وحده الى سينما الكوارث بكافة أنواعها.

وقد رأى شيفرن دوما أن أفضل أنواع الموسيقى للأفلام هي المصنوعة من أجل أفلام الرعب، وعلى رأسها أفلام عن فرانكشتاين ودراكيولا، ففيها تقوم النغمات بهز أوتار القلوب، وتشدها إلى مكامن الخوف، وهو لن ينسى بالمرة تلك الأفلام التي كان يشاهدها في مسقط رأسه، وهو صغير السن، فكانت الموسيقى تلاحقه طوال أسابيع لا توقف قلبه عن الخفقان السريع. ولعل هذا يفسر صعود اسمه في فترة الستينيات والسبعينيات مع أفلام الحركة والمطاردات البوليسية، فقدم موسيقى لأغلب أفلام كلينت استوود، بالإضافة إلى فيلم «اللحم» للمخرجة الإيطالية ليليانا كافاني.

ويرى شيفرن أن الأمور تغيرت في هوليوود مع بداية الثمانينيات حيث ظهرت نوعية جديدة من الأفلام، وصار على هوليوود أن تبحث لأفلامها الجديدة عن موسيقى تختلف، ولم يستطع شيفرن أن يغير من إيقاع موسيقاه كي تتواءم مع التغير الذي حدث، فلم يعد يعمل كثيرا في هذه الأجواء الجديدة، خصوصا مع تعاظم دور ما عرف بالسينما المستقلة التي لا تعتمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لورنس العرب»

على الإنتاج الضخم الذي تقوم به عادة الشركات الكبرى. كما يرى شيفرن أن سبب نشاطه الأقل في تلك السنوات هو تعيين مدير جديد لشركة مترو جولدن ماير التي عمل لها بشكل مكثف طوال السبعينيات.

هناك اسم آخر مهم ينتمي إلى تلك الحقبة هو جون باري صانع موسيقى أفلام جيمس بوند، وهي المقطوعات التي ظلت الأفلام المصرية تنهل منها في أفلام المطاردات، وباري لا ينسى قط تجاربه الأولى في مشاهدة الأفلام مع أبيه البريطاني الجنسية، خصوصا أفلام ميكي ماوس، فطوال ما لا يزيد عن خمس دقائق كان يسمع موسيقى مكثفة مليئة بالحيوية والتدفق وتفعل تأثيرها خلال هذه المدة البالغة القصر، وقد علمه هذا ما يسمى بتكثيف التأثير، كما أنه تأثر أيضا بموسيقى أفلام الرعب، خصوصا حين تعكس هذه الموسيقى انفعالات الممثلين الذين يؤدون أدوار المومياوات ومنهم بوريس كارلوف.

وقد كان لهذا المزيج من الأفلام تأثيرها الواضح على موسيقى جون باري الذي لم يخف إعجابه بالمرة بموسيقى الجاز، وقد وضع كافة موهبته في فيلم «دكتور نو»، الفيلم الأول من سلسلة أفلام جيمس بوند، إخراج تيرنس يونج الذي استعان به في أفلامه التالية، ومنها «عملية الرعد»، وقد قيل إنه ظل أسيرا دوما لموسيقى هذا النوع من الأفلام، ومع ذلك فإنه أعلن احتجاجه على العمل في هذه السلسلة، خصوصا تلك الأفلام التي لا يقوم ببطولتها الممثل الإيرلندي شون كونري.

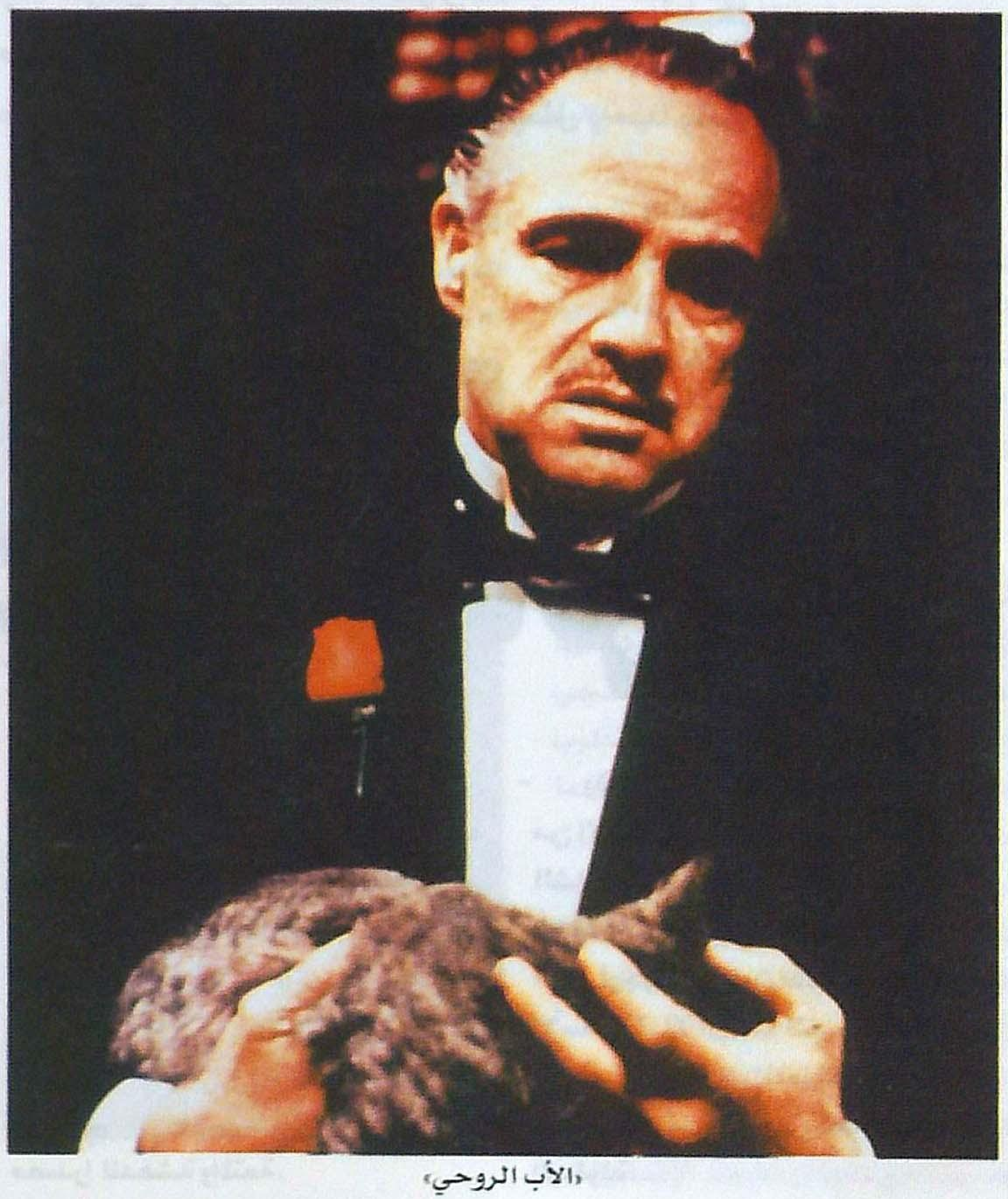
وبالإضافة إلى هذه الأفلام فإن جون باري قدم الألبوم الأول لفريق الخنافس في فيلمهم «ليل اليوم القاسي»، وهو لم يكف عن العمل حتى الآن، سواء في الجديد من أفلام العميل السري أو في أفلام أخرى من طراز «خلفيات الأشياء» عام ١٩٨٨.

يقول الموسيقار المعروف مايكل شيون إن قوة سينما التحريك الكبرى أنها استطاعت إبداع هذا الكم الهائل من الموسيقى التصويرية المصاحبة لأفلام التحريك ما يسمح للموسيقى أن تسيطر على العناصر السينمائية الأخرى كافة، أكثر مما يحدث في الأفلام الحية التي نرى فيها الممثلين يتحركون بأجسادهم ويمثلون بأصواتهم، أما في أفلام التحريك، فإن كل شيء، بمن فيهم الأشخاص هو أقرب إلى الديكور.

لذا، فإن ما نسمعه من موسيقى في أفلام التحريك يبدو أكثر حيوية من كافة الأفلام العادية، ففيلم تحريك من دون موسيقى أشبه بساحر تخلى عن صندوق ألعابه. وبالتالي، فإن موسيقى الأفلام أشبه باللون في اللوحة. وقد برع في هذا النوع من السينما موسيقيون بأعينهم، مثل نورمان ماكليرن وأوسكار فيشر، وهي أسماء ارتبط وجودها بأفلام والت ديزني، ومنها «كتاب الغابة» و«الملك الأسد» وغيرها.

وبالنظر إلى هذه القائمة، سوف نجد أنها أغفلت ذكر أسماء السينمات كافة من أنحاء متفرقة من العالم، فباستثناء فرنسا وإيطاليا، في أضيق الحدود، فإن السينما الأمريكية قد تصدرت القائمة وحدها، ونحن لسنا ضد هذا، لكن هل يعقل أن تخلو القائمة من موسيقى تيودوراكيس مؤلف «أبدا الأحد»، و«زوربا اليوناني»، بالإضافة إلى الموسيقى التصويرية في السينما الألمانية، ومنها موسيقى فيلم «الطبل الصفيح»، كما جرى تجاهل موسيقى الأفلام في آسيا وأمريكا اللاتينية، وأفريقيا، وهي القارة التي استوحى الكثيرون منها موسيقاهم.

كما خلت القائمة أيضا من أشهر وألمع صناع الموسيقى في السينما الأمريكية نفسها وعلى رأسهم موريس جار، واضع موسيقى أفلام دافيد لين، ومنها «لورانس العرب»، و«دكتور زيفاجو» و«الطريق إلى الهند»، كما جرى تجاهل المر برنشتاين وجون ويليامز وغيرهم ◆

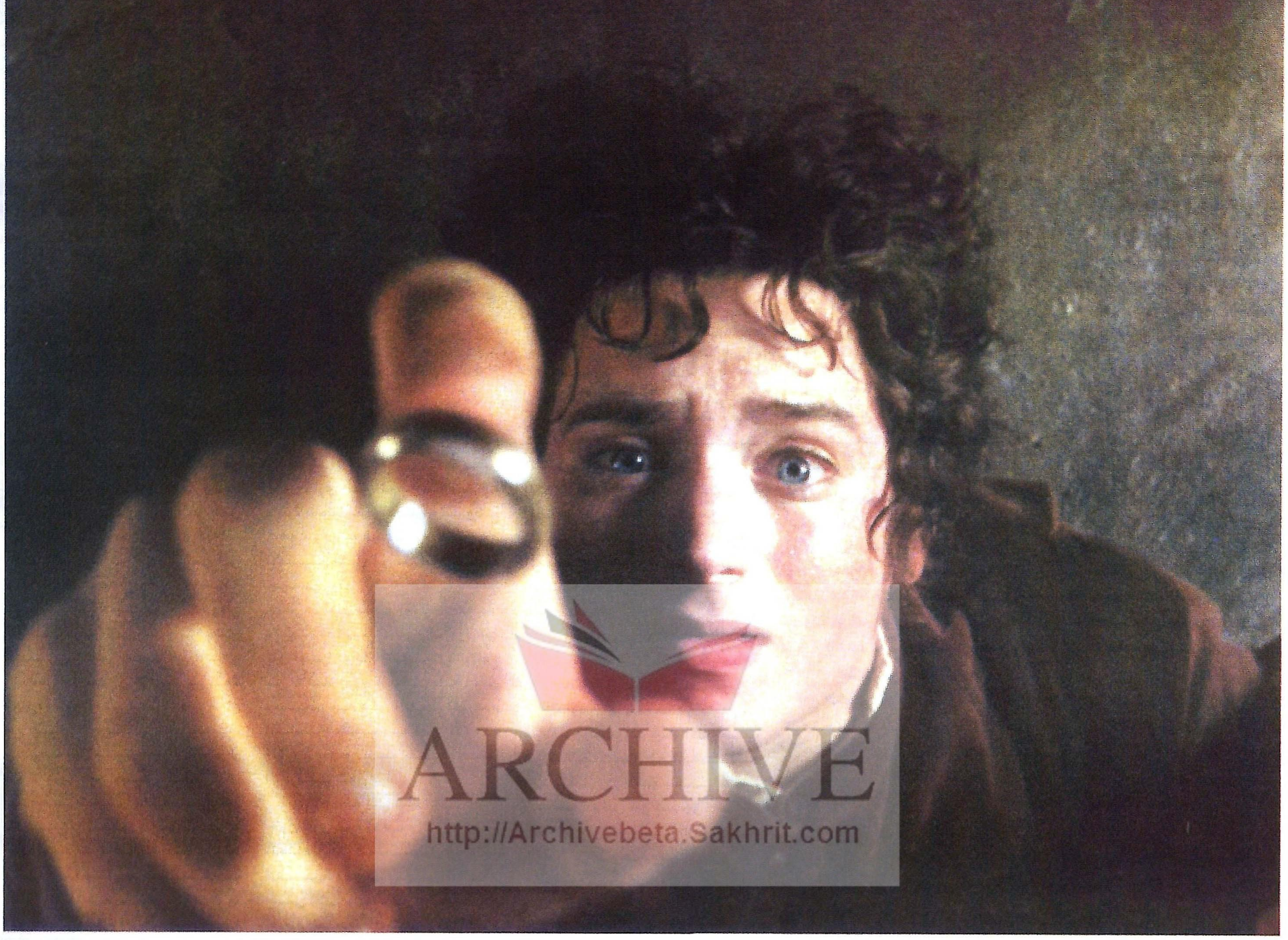


«الأب الروحي»

الأفلام الأشهر التي عرفت بأنها الأفضل في موسيقاها التصويرية:

- العذراء تنتحر، إخراج صوفيا كوبولا ١٩٩٨. من وضع موسيقار اسمه «اير».
- أغنية هندية، إخراج مرجريت دوراس، ١٩٧٥ وضع كارلوس دالسينو (فرنسا).
- الكازينو الملكي، إخراج جون هيستون ١٩٦٧، وضع بيرت باشاراش.
- آخر تانجو في باريس، بيرولوتشي ١٩٧٢، وضع جاتو باربيري (إيطاليا).
- صمام أزرق، دافيد لنش ١٩٨٥، وضع بالادامنتي.
- في خدمة صاحبة السعادة، بيتر هنت ١٩٦٨ وضع جون باري.
- نل من كارتر ١٩٧١، وضع روي بد.
- مصعد إلى الجحيم، لوي مال ١٩٥٧ وضع ميل دافيز (فرنسا).
- الاحتقار، جان لوك جودار ١٩٦٣، وضع جورج دولاري.
- تشريح جريمة أوتو برمنجر وضع دك ألينجتون.
- عيد غريب للسيد جاك، تيم بيرتون ١٩٩٣، وضع داني الفمان.
- في مجال الحب، ٢٠٠٠ وضع مايكل جلاسو.
- انفجار، أنطونيوني ١٩٦٧، وضع هيري هانكوك.
- شافت، جوردن باركس ١٩٧١، وضع إيزاك هايز.
- دوامة، الفريد هيتشكوك ١٩٥٨، وضع برنارد هيرمان.
- رجل وامرأة، كلود ليلوش ١٩٦٦، وضع فرانسيس لاي.
- عملية توماس كراون، نورمان جويسون ١٩٦٨، وضع ميشيل لو جران.
- داخلي قانونا، جيم جارموش ١٩٨٥، وضع جون لوري.
- فانتوماس ١٩٦٦،وضع مايكل ماجن.
- إفطار في تيفاني، بلاك إدواردز ١٩٦١، وضع هنري مانسيني.
- كان ياما كان أمريكا، سيرجيو ليوني، ١٩٨٤، وضع إينيو موريكوني.
- الطيب والشرس والقبيح، سرجيو ليوني ١٩٦٧، وضع إينيو موريكوني.
- من يخاف فرجينيا وولف، مايكل نيكولز ١٩٦٦، وضع أليكس نورث.
- طائر فوق عش الوقواق ١٩٧٧، ميلوش فورمان، وضع جاك نيتشه.
- ألفي، لويس جيلبرت ١٩٦٦، وضع سوتي رولنز.
- لوليتا ستانلي كيوبريك ١٩٦٢، وضع نيلسون ريدل.
- الحياة حلوة ١٩٥٨ فيلليني، وضع نينو روتا.
- الغداء العاري، دافيد كرونبرج ١٩٩١، وضع هوارد شور، وأورنت كولمان.
- الكلب الشبح ١٩٩٩، وضع فريق رزا.
- مقتطفات من أفلام جاك تاتي، وضع جاك تاتي.
- أجمل أسوأ أغنية ١٩٧١، إخراج ووضع ملفين فان بيبلس.
- أمال إلي صوفي ١٩٧٠، فرقة مجمع شيكاجو.
- الكوكب الممنوع، رينيه لالو ١٩٧٦، وضع لويس وبيب بارون.
- ملفات إيكبرس، سدني فيوري ١٩٦٥، وضع جون باري.
- الهبة الشريرة ١٩٦٨، وضع فلادمير كوسما.
- رجل الأوركسترا ١٩٧٠، فرانسوا دو روبيه.
- ميكي واحد، أرثر بن ١٩٦٥، وضع ستان جيتس وأيدي سوتر.
- رجلنا فلينت، دانييل مان ١٩٦٦، وضع جيري جولدسميث.
- الكوكب المتوحش ١٩٧٣ رولاند توبور، وضع الآن جرجور.
- مصاصو الدماء الشواذ ١٩٦٩، وضع سيجفريد سواب.
- كليوباترا جونز ١٩٧٣، وضع ج. ج. جونسون.
- دولارات ١٩٧٢، وضع كوينسي جونز.
- الشيطانة، ستانلي دونن ١٩٦٨، وضع ددلي مور.
- المرأة الخفية ١٩٦٩، وضع إينيو موريكوني.
- أنوثة أبدية ١٩٧٠، وضع برونو نيكولاي.
- البنات الحمراوات فوق الدراجة البخارية ١٩٦٩.
- الحقيبة، ١٩٧٣، وضع فيليب سارد.
- الفيلم الموسيقي (١٩٥٩ - ١٩٨٩) وضع توروتاكيمتسو.
- الجنة والنار ١٩٦٨، وضع بيير وأوميلياني.

ARCHIVE



ربما لا يمكننا حساب النهايات دوما لصالح العمل أو ضده، فغالبا ما تتشكل النهايات وفق رؤية صانعيها وتصورهم عن عملهم، إلا أن البعض قد يرسم نهاية وقد تأتي مخالفة لما توقعه. دشن عام ٢٠٠٣ قبل رحيله عرض الجزء الثالث لأشهر ثلاثيات الأفلام في العالم التي صنعت ضجة كبيرة وتغييرا واضحا في صناعة الفيلم في العالم، سواء من حيث التقنية أو التناول، وقد جاءت الاجزاء الأخيرة في كلا الفلمين The Matrix وLord of The Rings متشابهة في خط القصة الرئيسي، وهو محاولة صنع الأحداث حول مجاهدة بطل وحيد يشق طريقه إلى مصدر الشر.

هكذا انتهت الثلاثيات!

صعود ملك الخواتم وهبوط ماتريكس

محمد ممدوح - مصر

تباينت الآراء حول الفيلمين حيث حقق كل منهما ردة فعل مختلفة، فكان تقييم الجزء الثالث من Lord of The Rings الذي يحمل اسم عودة الملك Return of The King مرتفعا، وقد حظي بتأييد أغلب النقاد في العالم، بينما جاء ماتريكس في جزئه الثالث، الذي يحمل عنوان الثورة The Matrix Revolutions، محبطا ومخيبا للتوقعات حيث علت فيه التقنية على حساب المضمون.

جاء الجزء الثالث من فيلم سيد الخواتم: عودة الملك متضامنا ومحققا لكل التوقعات المتفائلة التي خلقها مخرجه بيتر جاكسون في الجزأين السابقين.. تلاحم الجيوش.. انهيار الأبراج.. تحرير الأرض الوسطى.

فالمشاهدون المساكين الذين خرجوا مترنحين بعد مشاهدتهم الجزء الثاني، سوف يخرجون منهكين هذه المرة أيضا بل وغارقين حتى الأذن في حالة مضاعفة من الذهول والمتعة إثر مشاهدتهم فيلم عودة الملك، فهذا الجزء قد جاء ليرضي آمال جميع المشاهدين، وكثير منهم قد تمنوا في أعماقهم أن تطأ أقدامهم أرضا صلبة تنقذهم من الدوار الذي ألم بهم وهم يشاهدون هذا الفيلم.

امتلأ الجزء الثالث - كسابقيه - بكثير من الزخرفة والأبهة الشكلية، إلا أن المخرج استطاع ترويض هذه الفانتازيا الملحمية في الجزء الثالث جاعلا منها مصدرا للدهشة والمتعة.

وقد استطاع المخرج أن يضيف كثيرا من الإنسيابية للقصة المأخوذة عنها الثلاثية، وإن كان هناك استثناء في وجود أجزاء مفقودة حول تفسير كيف أمكن أرجون أن يكون ملكا حقيقيا خارج الأسطورة. إلا أن هذا الفيلم قد جاء ليرضي المشاهدين الذين تسيطر عليهم النهايات التي تتعلق بصلابة وطعم البطولة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدأ الجزء الثاني من الثلاثية (البرجين) بتتابعية مشهدية فائقة الجمال وهي التي تتعرض لـ «جاندلف» (إيام ماكلين) الذي يحارب «بارلوج» طوال الطريق في أسفل جبال الموت. وعلى هذا النحو من الجمال في المشاهدة يبدأ الجزء الثالث بعدد من المشاهد التوضيحية التي تعين المشاهد على فهم الأحداث في الجزأين السابقين، ومن لم يشاهدهما يمده المخرج بمادة موجزة توضح لهما ما حدث في الجزأين لكي يمكنه المتابعة الجيدة. فالمخرج يبدأ هذا الجزء بقصة صغيرة تعرفنا بمن هو المخلوق «ساميجول» الذي كان له حضور جميل في الجزء الثاني، حيث توضح القصة كيف شاهد «ساميجول» (أندي سيركس) صديقه يخرج خاتما ذهبيا من النهر فيقتله حتى يستولي على ذلك الخاتم، وعبر عدد من اللقطات الموحية واللبقة نشاهد معاناة ساميجول من الانحطاط عبر قرون عديدة في جالوم، بعدها يخرج الفيلم من هذه اللقطات ونصل معه إلى اللحظة الآنية في الفيلم مغادرين جالوم، فرودول (إلياوود) وسام (شين إش) على حافة موردور بحيث نرى جيوش الرجال وقد كسبوا معركتهم في أعماق هيلم، وكذلك نرى الشجرة، ذات اللحن اينتش، قد دمرت برج «سارومان»، وجاندلف وبيسبين (بيلي بويد) يذهبان إلى مدينة المانيز ترتيز في جوندور لينذرا الدينسور (جون نوبل) من اقتراب جيوش سارون.

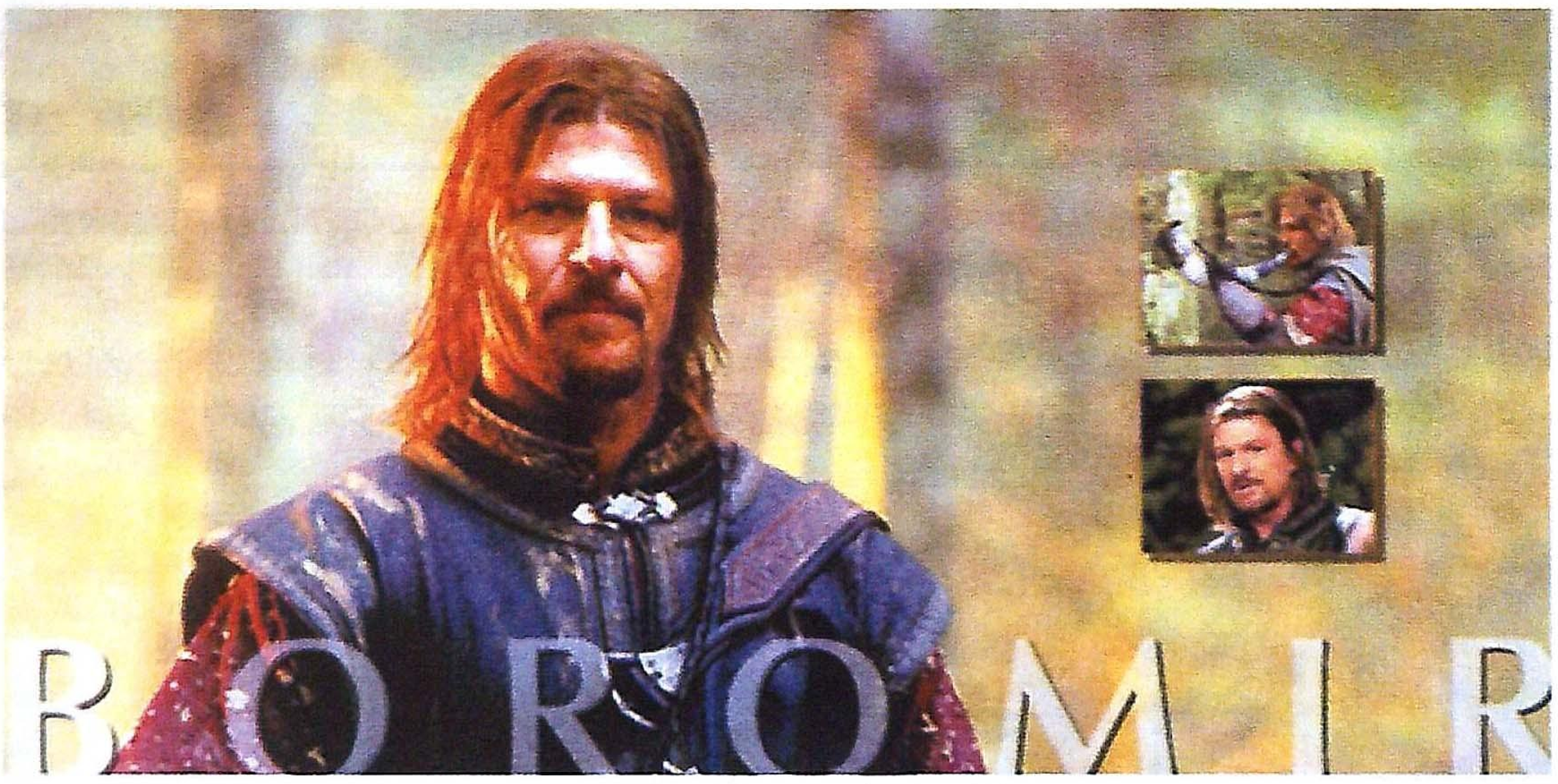
بينما ميري (دومنيك مونغان) يمكث في المؤخرة عند روهان، وأثناء ذلك يمكث الملك بيدون (برنيارد هيل) وإيرمير (كارل أورومان) في بلدهم على أهبة الاستعداد.

كان ما سبق وصفا مختصرا لرقعة الشطرنج قبل أن يحرك المخرج قطعه، فهناك شيء حتمي يتعلق بشعور الواجب يدفع الملك إلى رحلته نحو جبال الموت.

وإذا كان الجزء الأول قد أسس لمفهوم الأرض الوسطى وثبته، بينما ذهب الجزء الثاني بالقصة خارج هذه الناحية ودخل بها إلى الحقول اللانهائية للمعارك الحربية، فإن الجزء الثالث قد قدم حلولا من دون النظر باعتبار إلى الجوانب الأخرى.

الشعور بالهدف والغاية هو شعور مؤثر يثير الإعجاب، ولكن هذا الوقار ينأى بعيدا إلى الجزء البعيد عن المشاهدين. هناك العديد من التفاصيل مثل غزوة أراجون لممرات الموت التي تبلغ ذروتها عند تقابلهم مع جيش الأشباح الذي يبدو كأنه شفق قطبي على هيئة كابوسية.

أما ميناس تريز نفسها فقد حدثت نتيجة لتقنيات CGI الذاكورة التي تشبه المبنى الآشوري المدرج، وتأخذ في شكلها العام شكل سفينة ضخمة من الحجر، ومغامرات سام وفرودو في عرين شيلوب التي أخذت من الجزء الثاني ومطاردتهما وحشا يعدو بسرعة شديدة، ومعركة حقول بلينور وأفيالها الضخمة التي جاءت كتناص مع فيلم الإمبراطورية تضرب مرة أخرى، والعديد من التفاصيل. فالفيلم مليء بالتفاصيل والحكايات الفرعية التي تجعل المشاهد منتبها طوال الوقت ليتابع الأحداث الرئيسية والفرعية على السواء، وقد يبدو من ذلك أن الأبعاد الإنسانية قد شاعت وسط كل هذه البطولة المضنية واللامعة، إلا أننا نجد بعض أشكال الدراما الكلاسيكية التي يمكنها إعادة البعد الإنساني المفقود في المعارك والتتابعات القتالية نجدها في محاولات دينسور لسحب ابن فرامر (ديفيد وينهام) لينقذه، حتى يسقط معه إلى أسفل إلى أقصى أعماق اليأس والموت، كما نجد الدراما أيضا في علاقة أورين (ليف تيلر) ووالدها، وتتصاعد اللحظات الدرامية عندما يدرك أرجون أنه صار ملكا.



دراما كلاسيكية في لقطات لمعارك بتوليفه مميزة

قد يجد الكثيرون فيلم عودة الملك كتتمة لثلاثية ملك الخواتم فيلما متكاملا في عناصره الفنية، ولا يوجد من ينكر، أو ينفي ذلك فعلى مستوى الأداء التمثيلي لا نجد ما نقوله عن أداء أي ممثل سوى أنه كان على الأقل جيدا، أما إلينا وود فسوف يخرج من هذا الفيلم بمجد إضافي، حيث قد تحمل وتفهم أبعاد الشخصية التي يؤديها، ويبقى أن نرثي لهؤلاء الذين جرحوا في الفيلم، أما فودو فكان الوحيد الذي أصابه كثير من الجروح، وهو الوحيد أيضا الذي ستندهش وتصدم بما تكلفه من خسارة.

وعلى الرغم من جودة الفيلم التي يشهد بها الجميع فقد كان هناك تسرع أو عجلة في بعض مؤثرات الفيلم، وتطويل في بعض المشاهد، وقد تمكن المخرج من جعل النهاية كأنها طريق يمتد بلا نهاية، هذا مع تخليه عن كثير من أحداث القصة الأصلية، خاصة في الجزء الأخير، إلا أننا لا يمكن أن نلوم جاكسون على هذا فهو على مدار الثلاثية يقدم نموذجا لتحقيق الأحلام الطويلة والوصول إلى قمة مهنته الإخراجية، ويبقى أخيرا أن المخرج يستحق التقدير والإشادة لتوليفه مجموعة من العناصر الفنية التي استغرق وقتا خلال الثلاثية بأكملها ليحققها.

ماتريكس: الثورة.. ثورة التقنية على حساب المضمون

استطاع الأخوين واتش ووسكي صنع حالة عالمية من الاستفهام حول الحياة، بطرحهما تساؤلات عن المصفوفة وكون الإنسان داخلها أم خارجها، كما أنهما قد أضافا الكثير من التقنيات العالية إلى عالم السينما وخاصة أفلام الحركة، وقد تمكنا في الجزء الأول الذي عرض في عام ١٩٩٩من صنع قالب ممتع للمحتوى الفكري العميق الذي قدماه مقابل المتعة والترفيه واضعين هذا المحتوى داخل مزيج من مشاهد الحركة والميتافزيقية، وقد جاء الجزء الثاني ليؤكد المحتوى الفكري مع زيادة لمشاهد الحركة وتقنياتها الممتعة التي خرجت لأول مرة من عباءة ماتريكس. «الحالة الدينية الغامضة التي تحيط بنيو (كيانو ريفيز) المتانق الذي يتحرك داخل عالم من الرمزية بوصفه شخصا تتجسد فيه الآلة، فقد جاءت النتيجة آخر الأمر بها قدر من السخف والترفيه الفارغ، يأتي الجزء الثالث والأخير من الثلاثية ليثبت القدرة البارعة للأخوين واتش ووسكي اللذين يقدمان طوال ٤٥ دقيقة شلالات هادرة يتبعها بساعة أشد المعارك والخدع والمؤثرات الخاصة التي تعرض على الشاشة، بعدها فقط يظهر المسيح.

كان مقدمة لذلك عندما شاهدنا نيو وهو يعيد الحياة لترنتي (كاري أن موس)، ويوقف الحراس الآليين فقط مستخدما قوته العقلية.

وبينما يحدث ذلك في العالم الحقيقي أكثر مما كونه يحدث في البناء الآلي للماتريكس كانت مدينة زيون الإنسانية السفلى واقعة تحت حصار الآلات، إيذانا بالهجوم وتدمير المدينة إن لم تسلم نفسها، ونجد أيضا العميل سميث وقد تحول إلى برنامج محتال (متشرد) حر، وبطريقة ما قد سيطر على جسد من أجساد العالم الحقيقي بان (آن بليس)، أما مصمم الماتريكس (هيلموت باكيتس) فقد أصاب الجميع بحالة من الدوار وعدم الوضوح واللخبطة عندما صرح أن العصيان الإنساني ومجيء المنقذ قد حدث من قبل خمس مرات.

كل هذا قد يبدو غير ذات أهمية عندما يبدأ الجزء الثالث باستيقاظ نيو في إحدى محطات القطار ولا نعلم أين توجد - حيث تقع في منتصف اللامكان - بينما لا يزال جسده في غيبوبة على متن السفينة هامر وروحه تنتظر القطار السريع الذي سوف يقله عائدا إلى الحبكة الأساسية.

يتقابل نيو مع تران مان - يؤدي دوره الممثل الأسترالي بروس سبينس - الذي أصبح يعمل لحساب ميرو فينجين (لامبرت ويلسون) وهو برنامج السوفت وير المتأنق الفرنسي الذي ظهر في الجزء الثاني - والذي يعود سريعا عندما يجتاح ترنتي ومورفيوس وسيراف النادي الليلي الخاص به بحثا عن نيو.

وبعد لقاء نيو مع الكاهنة - تقوم بدورها في هذا الجزء ماري أليس بدلا من جلوريا فوستر التي توفيت بعد الجزء الثاني - يقرر نيو الطيران مباشرة إلى النظام العصبي المركزي للآلات مع تيرنتي، هذا ولم يتصور الأعداء ما طرأ على المخلص/المختار من تغيير نتيجة الحب، جعله يترك مورفيوس ومحاربته الشجاعة نيوب (جادا بنكيت سميث) يعودان إلى مدينة زيون ليساعدا آخر البشر المقاومين هناك، وفي هذه النقطة يتحول الجزء الثالث إلى سلسلة من لقطات الحرب والقتال المتعاقبة في إيقاع صاخب.

ويمكننا أن نلاحظ أن مشاهد القتال في الجزأين الأول والثاني كانت مشاهد رشيقة، شخص مقابل شخص، أما في الجزء الثالث فقد تحولت المشاهد إلى مشاهد قتال وإطلاق رصاص واسعة النطاق عبر الحوائط والأسقف في النادي الليلي، أما المعركة الأخيرة فهي مختلفة لأنها عبارة عن تشكيلة متجانسة ومختلطة من الممثلين البشر، والآلات المصنوعة بواسطة الكمبيوتر كلها تجري في سهولة شديدة تقطعها لحظات تركيز مفاجئة: البشر المصفوفون في وحدات محاربة عملاقة والكابتن ميفون (ناثانيل ليز) والفتى الصغير (كلايتون واتسون) كلهم يجاهدون ليهزموا الحراس، أما الثنائي المكون من شاره (راشيل بلاك مان)، وزي (هاري لينكس) فهما يحاولان تدمير وتخريب الحفارين، وقد تفهمت مونيكا بلوتشي أبعاد شخصيتها في هذا الجزء الذي تظهر فيه أكثر من الجزء السابق.

ربما كل ما سبق يجعل المخرج بيتر جاكسون مخرج ثلاثية سيد الخواتم يقود المشاهد في تعجب وتساؤل حول «متى أصبحت مشاهد القتال من المعايير الذهبية للسينما التجارية؟».

ويمكننا أن نلاحظ تشابه القصة في الجزء الثالث لفيلم ماتريكس مع خط القصة في فيلم عودة الملك، إلا أن عودة الملك يقترح الفانتازيا الملحمية الهوليودية داخل الفيلم.

وأخيرا يمكن أن نصل إلى حقيقة ما يعطينا ماتريكس الجزء الثالث بعدما يواجه نيو العميل سميث ويهزمه في مشهد كبير ومشوق وصدام مليء بالحركة، وهي التأليه والتمجيد لنيو، ويأتي المشهد الأخير في الفيلم هادئا تماما وصوفيا تأمليا وعاديا جدا، ولكنه بطريقة ما يبدو أقل واقعية من أي شيء جاء في الفيلم.

ونلاحظ زيادة مشاهد الحركة والقتال داخل الفيلم مما لم تُحسب لصالح الفيلم على الإطلاق، وساهمت في تراجع أسهمه لدى النقاد والمشاهدين، في مقابل ارتفاع أسهم الجزء الثالث من سيد الخواتم ◆

لقطة تحمل بعدا إنسانيا صار مفقودا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعتبر المسرح الأسيوي، على تنوع أشكاله (عروض حية - تشخيص - ممثلين أو مسرح العرائس)، نشاطا فطريا أهليا في قارة آسيا التي يزيد عدد سكانها على ٢ مليار نسمة، وتضم أمما وثقافات متعددة.

ويتكون المسرح الآسيوي من الحكي والرقص والموسيقى والأداء الصامت، كما أنه يستخدم الأقنعة والماكياج والديكور والملابس والنصوص المكتوبة.

وبعكس المسرح في الغرب، يركز المسرح الآسيوي - بشكل عام - على الأداء المسرحي أكثر من النص المكتوب.

وعلى رغم ذلك لا يمكن اعتبار أن للمسرح الآسيوي هوية أحادية. فهناك اختلافات بين الدول الآسيوية في اللغة والثقافة والتاريخ والاقتصاد والسياسة والعقيدة. ولقد أسهمت هذه الاختلافات في ظهور عدة مئات من الأشكال المسرحية، لم يحظ الجزء الأكبر منها بالدراسة أو التصنيف.

وكما هي الحال في أي مكان آخر في العالم، تتنوع أهداف المسرح من المتعة إلى التأكيد على الوحدة الثقافية والاجتماعية، والتعليم الديني أو العرقي، أو كل هذه الأهداف مجتمعة.

تنوعت منابعه.. فتنوعت أشكاله

المسرح الآسيوي

ياسر شعبان - مصر

الأسطورة المنبع الأهم

ما تتسم به قارة آسيا من تنوع ثقافي بين أقطارها المتعددة يجعل أي أفكار إجمالية حول المسرح الآسيوي موسومة بالتبسيط وعدم الدقة، ولا ينفي ذلك وجود سمات مشتركة، لكن لا يمكن تطبيقها على كل الأشكال المسرحية.

لكن لا مانع من الإشارة إلى بعض الأوجه الجوهرية.

أولا: تعود أصول معظم أشكال المسرح الآسيوي إلى الطقوس الدينية

كذلك تتطلب كل أشكال المسرح الآسيوي - تقريبا - نوعا من تدريب المؤدين لفترات طويلة، وأخيرا تجمع معظم أشكال المسرح الآسيوي العديد من الفنون الأخرى.

وهكذا نجد أن غالبية أشكال المسرح التقليدي في آسيا انبثقت من الشعائر الدينية، بل ومازالت تشبهها في حالات متعددة.

وهناك عناصر أداء محددة يشترك فيها المسرح مع الشعائر الدينية، من ضمنها: الإلقاء النمطي، الإيماءات، الملابس، الموسيقى والرقص.

وقد يكون كثير من المؤدين كهنة أو شامانات (رجل دين يتصل بأرواح الأسلاف أو يقوم باستدعائها)، وهكذا يمثلون استمرارية بين عالم البشر وعالم الروح.

كذلك قد تتجلى النشوة على المؤدين، أو يبدون وقد استحوذت عليهم أرواح خارقة للطبيعة خلال العروض.

ومن الأشكال المسرحية التي يستعان بها:

عرائس تمثل المعلمين، كما في «وايانج كوليت Wayany Julit اليابانية»، ومؤدون كما في «ماينمار نات بوي Maynmar's nat pwe»، والممثلون في «بالينيز بارونج Balinese barong».

عناصر دينية وشعائرية

هناك اختلاف رئيسي بين الشعائر الشامانية (التي تتمحور حول الجوانب الروحية) والعرض المسرحي، ويتمثل في الهدف الذي يتوجه إليه كلاهما.

تعتمد الشامانية على وجود إيمان مشترك في أن الشعائر ستغير مجرى الطبيعة - على سبيل المثال - عن طريق شفاء الناس أو ضمان جودة المحصول.

أما العروض المسرحية فلا أهداف اجتماعية لها، بل تهدف إلى تحقيق حالة من المتعة الفنية.

ولقد أسهمت عقائد عدة في نشأة المسرح الآسيوي ففي جنوب شرق آسيا نجد الهندوسية والبوذية، وفي بلاد هذه المنطقة قدمت معالجات مسرحية مأخوذة عن الملاحم الهندوسية (ماهابهاراتا) أو الأبطال مثل «أرجونا Arjuna».

كذلك قُدمت معالجات مسرحية عن حكايات «جاتاكا Jataka» البوذية، والتي تحكي عن الحيوان الأول لـ «بوذا»، وفي شرق آسيا هناك ديانات أخرى مهمة مثل البوذية اليابانية، الطاوية، الشمتو. وغالبا ما تقدم الدراما في شرق آسيا موضوعات عن الصراعات الأخلاقية، ازدواج الولاء، وتبدي مزيدا من الاهتمام بالحياة الآخرة - ما بعد الموت - أكثر من اهتمامها بمحتوى عقيدة بعينها.

وعلى رغم أن «الكنفوشية» فلسفة أخلاقية وليست ديانة بالمعنى المتعارف عليه، فلقد أسهمت في تكوين الأشكال المسرحية.

وهكذا فإن إحدى الخصائص الرئيسية للمسرح الآسيوي تتمثل في الاندماج في الممارسات الدينية والثقافية، وعلى سبيل المثال يقدم مسرح الـ «نو No» عروضا تجمع بين عناصر من البوذية والشنتو.

وفي كل من «كمبوديا» و«تايلاند»، قدمت معالجات درامية للمعبود «راما» متجسدا في شخصية «بوذا».

وفي «إندونسيا»، ذات الأغلبية الإسلامية، تقدم دراما الأقنعة بأبعاد الروحانية، بالإضافة إلى الحكايات الهندوسية والبوذية والعربية.

وتأكيدا ليس كل المسرح الآسيوي ذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أزياء واكسسوارات باهرة

طبيعة دينية. ففي أنحاء قارة «آسيا» هناك مسرحيات تتناول موضوعات رومانسية، وتتوجه إلى تحقيق المتعة.

الانتقال من المعلم إلى الحواري

تركز معظم أشكال المسرح الآسيوي على الممثل، الذي لا يصل إلى درجة معلم إلا بعد مرحلة طويلة من التدريب وتبدأ مثل هذه التدريبات في مرحلة مبكرة من الطفولة ويحصل الطلبة تقنيات أداء معينة عن المعلمين المهرة طوال سنوات قبل الاطلاع على النصوص أو الظهور في أحد العروض، وعلى سبيل المثال تشتمل التدريبات لأداء الدامة الراقصة الهندية المعروفة بـ «كثاكالي Kathakli» على فترات تدليك مؤلمة للوصول إلى حالة المرونة الجسدية التي تتطلبها الـ «كثاكالي».

كذلك يجب أن يتدرب المؤدون على حركات معقدة للعين والفم والوجه، بالإضافة إلى ٦٠٠ حركة لليد تحمل كل واحدة منها معنى.

ولأن هذه العروض تنهض على تقاليد معروفة، فإنها تسعى إلى تدعيم علاقتها بالمجتمع من خلال تقديم عالم مألوف ومنظم، وكذلك تقديم موضوعات ذات صلة بالميراث المشترك، ومن أعظم كلمات الإعجاب التي يحظى بها ممثل في مسرح الـ «كابوكي Kobuki» الياباني، تلك التي قد يصرخ بها أحد المعجبين قائلا: أنت في مثل مهارة أبيك.

ويتناقص مثل هذا المفهوم تماما مع الانحياز الغربي إلى الفردية والقدرة على البراعة على خشبة المسرح.

التداخل بين الأنواع والثقافات

تسببت الحروب والاستعمار والتجارة في قارة آسيا طوال آلاف السنين في حدوث نوع من التداخل بين حدود البلاد ولغاتها ودياناتها.

ويعكس المسرح مثل هذا التداخل بين الحدود، فليس من نوع مسرحي مقصور على منطقة بعينها، ويعكس المسرح الغربي، تدمج معظم أنواع المسرح الآسيوي بين أنماط أدائية متعددة.

فبينما يذهب المتفرج الغربي إلى عرض موسيقي أو راقص أو مسرحي، نجد في آسيا أنواعا مثل «دراما الرقص بالأقنعة»، وعروض الأوبرا التي تجمع بين الغناء والرقص.

المسرح في شرق آسيا

يشمل المسرح في شرق آسيا التقاليد الصينية واليابانية والكورية.

ففي الصين، معظم أشكال المسرح ذات طابع مدني علماني يستهدف المتعة، ومتأثر بأخلاق الكونفوشية، وبالإضافة إلى ذلك نجد الشعائر التي تؤديها بعض الأقليات العرقية في الصين، متأثرة بالإيمان بالأرواح، كذلك تتجلى سطوة البوذية على المسرح التقليدي في التبت.

وفي اليابان تجمع الأشكال الدرامية بين الأداء الشاماني الوطني والمتعة الدنيوية، بالإضافة إلى تأثرات ثقافية ودينية من الصين وكوريا.

كذلك الحال في «كوريا» التي تجمع بين التأثر بالكونفوشية والبوذية، والاحتفاظ بالإيمان بالأرواح والشامانية بوصفها المؤثرات الأولى في المسرح.

الصين

في المسرح الصيني الرقص والموسيقى عنصران متكاملان، ويتسم المسرح الصيني بأنه مسرح أدائي، ويعني ذلك أن المؤدين والمشاهدين على وعي دائم بأن ما يجري تقديمه ليس سوى عرض، وهكذا لا يتعرضون للإيحاء بأن ما يقدم هو نوع من الواقع.

ويوجد في الصين حوالي ٤٠٠ نوع من المسرح المحلي، وتعكس الموسيقى المقدمة الإيقاع الموسيقي للغة الصينية ولهجاتها المتعددة.

الجذور وإطلالة عامة

تعود جذور المسرح الصيني إلى الطقوس والشعائر، ويرجع ظهوره إلى ما قبل القرن الثالث قبل ميلاد السيد المسيح وفي عام ٧١٤م شجع الإمبراطور «زوان زونج Xuanzong»، من أسرة «تانج Tang» الحاكمة، المسرح، وتشتهر مدرسة «بيير جاردن The Pear Garden»، وهي مدرسة محافظة، بتدريب الذكور والإناث للانضمام إلى مهرجي البلاط.

وخلال فترة حكم عائلة «سونج Song» ٩٦٠ - ١٢٧٩ بنيت آلاف من المسارح المغطاة.

وهناك أربع مراحل كبرى في مسار تطور المسرح الصيني، الأولى تعرف بـ «يوان زاجو Yuan Zaju»، وتعنى بتقديم نصوص أدبية في المسرح الصيني، وبدأت في القرن الثالث عشر.

والثانية هي الـ «كنكو Kunqu» وهي الشكل المسرحي الأنيق والرقيق الذي ظهر في القرن السادس عشر.

الثالثة: الـ «جينجكسي Jingxi»، التي تعرف في الغرب باسم «أوبرا بكين»، وقد نشأت في القرن التاسع عشر من الاندماج بين أنواع محلية وشعبية متعددة من المسرح.

والرابعة: «هواجو Huaju»، وهي الدراما الناطقة، ونشأت في القرن العشرين.

الأنواع المسرحية الكبرى وتطورها

شهدت فترة حكم عائلة «يوان Yuan» العصر العظيم الأول في تاريخ المسرح الصيني، وهي الفترة التي خضعت فيها الصين لحكم المغول (١٢٠٠ - ١٣٠٠).

وكان الحكام المغول قد منعوا معلمي الكونفوشية من الالتحاق بوظائف حكومية، وهكذا دفعوا الشعراء المهرة إلى البحث عن فرص في المسرح للحصول على المال.

وعمل هؤلاء الشعراء مع الفرق المحلية لتكوين ما عرف بـ «وان زاجو Yaun Zaju»، وهو شكل من أشكال الدراما الأدبية، التي بلغت القمة خلال فترة حكم الإمبراطور المغولي «كوبالي خان Kubali Khan» ١٢٧٩ - ١٢٩٤. وفي هذا المسرح كان الرجال والنساء يقومون بأداء شخصيات من كلا الجنسين.

وكذلك كان المؤدون يرتدون ملابس ملونة، يغنون ويرقصون، ويمثلون تمثيلا صامتا ويؤدون حركات أكروباتية.

وكانت مسرحيات الـ «وان زاجو» تتكون من أربعة فصول وفاصل (مشهد ارتجالي يظهر غالبا بين مشاهد المسرحية)، ولكل فصل موسيقاه الخاصة، ولم يكن مسموحا بالغناء سوى للممثل الرئيسي في الفرقة.

وكانت هذه المسرحيات تقدم القصص الرومانسية والمحظيات والأحداث الخارقة للطبيعة والمعارك والسياسة وقاعات المحاكم، أو الأبطال المتمردين وهم يحاربون الطغاة، وكثير منها ينتهي نهاية مأساوية، تصل أحيانا إلى موت الشخصية الرئيسية.

ويعتبر «Guan Hanqing جوان هانكنج»، أعظم كتاب المسرح في هذا النوع (وان زاجو)، ولم تنج سوى ١٨ مسرحية من بين ٦٠ مسرحية كان قد كتبها.

خيال الظل تقنية آسيوية

وفي إحدى مسرحيات «جوان»، مسرحية «دو أي وان Sau E Yuan» التي ترجمت تحت عنوان «ثلج في منتصف الصيف Snow in the midsummer»، وكذلك تحت عنوان «الظلم الذي تعرض له دو Injustice done to dou».

تُعدم أرملة شابة بالخطأ، بعد اتهامها بالقتل، لكن بعد موتها دافعت عنها أحداث خارقة للطبيعة، بعد العام ١٦٤٤، وبعد سقوط حكم عائلة «منج Ming» توقفت عروض مسرح الـ «وان زاجو».

وبعد انتهاء هذا النوع من المسرح، ظهر نوع آخر هو الـ «كنكو Knqu» ليحل محله.

ففي القرن السادس عشر، مزج الممثل والموسيقي «وي ليانجفول» أنماطا موسيقية وكلامية مختلفة ليبتكر الـ «كنكو» ليجري تقديمها في بلاط الإمبراطور.

واتسمت موسيقى الـ «كنكو» بالبطء والشجن، وكانت السطوة فيها للفلوت، أما اللغة المستخدمة بها فكانت لغة أدبية راقية ومنتقاة.

ويعتبر «تانج زيان زو Tang Xianzu» و«لي يو Li Yu» من بين أفضل الكتاب المسرحيين في الـ «كنكو».

وتعتبر مسرحية «مودان تنج Mudan Ting»، وترجمت إلى الإنجليزية بعنوان «مقصورة بيوني The Peony Pavillion - ١٥٨٩»، ولـ «تانج» أعظم مؤلفات المسرح الصينية، وتقدم عبر ٥٥ مشهدا، دراما شعرية، قصة حب شابة، وأحداثا خارقة للطبيعة.

أما «أوبرا بكين» فإن نصوصها بمنزلة نسخ منقحة، وغالبا ما يقوم الممثلون بمثل هذا التنقيح، من النصوص المسرحية الخاصة بمسرح «زاجو» أو «كنكو» وتشتمل الأوبرا على الغناء والرقص والتمثيل الصامت والأكروبات والفنون القتالية والكلام.

وفي هذه العروض يتخصص الممثلون في نمط واحد من الأدوار شنج (ذكر)، دان (أنثى)، جنج (وجه مصبوغ)، شو (مهرج)، ولكل نمط من هذه الأنماط تفريعات متعددة.

وخلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين لم يكن مسموحا سوى للرجال أن يمثلوا، وكانت هناك ثلاث طرق تؤهلك لتصبح ممثلا: أن تكون ابن ممثل، أو تتلقى تدريبا من أحد الممثلين المحترفين، أو يكون أحد أفراد العائلة ممولا للعروض المسرحية.

أما اليوم فيستطيع الرجال والنساء أن يتدربوا على فن التمثيل في أكاديميات حكومية محترمة.

ويعتبر أشهر ممثلي الأوبرا في القرن العشرين «مي لان فانج Mei lan-gang»، وكان متخصصا في أداء الأدوار النسائية، وهو الذي عرف الغرب بـ «أوبرا بكين»، بواسطة رحلات قام بها في الغرب خلال ثلاثينيات القرن الماضي.

وتتسم خشبة المسرح في «أوبرا بكين» بالبساطة. فالفرقة الموسيقية تتكون من كمنجات ومصفقات خشبية وعصي خشبية تستخدم في الإيقاع وأجراس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكل دمية دلالتها

قرصية الشكل وصاجات، وجميعها توجد فوق خشبة مسرح شبه عارية إلا من سجادة وبابين لدخول وخروج الممثلين.

وعلى رغم هذه البساطة، فإن الملابس والماكياج، وبهما تتحدد هوية الدور، يتميزان بالابتكار والخصوصية.

ويرتدي الممثلون أكماما حريرية هي عبارة عن أكمام من الحرير الأبيض تتدلى أسفل اليدين بحوالي ٦٠سم وتستخدم للتعبير عن الانفعالات بثنيها حتى مفصل اليد، أو تطويحها أثناء الرقص. كذلك يجري تعليق أزواج من الريش إلى «الباروكة»، ولها دور في تصميم الحركات الراقصة. ويتفرد المحاربون بمعاطفهم الثقيلة المصنوعة من الساتان المطرز، وبأربع علامات مثلثة الشكل مطبوعة على ظهورهم ووجوههم. ويصبغ الممثلون الذين يقومون بأداء أدوار «جينج Jing» بعلامات تجريدية متعددة الألوان، أو باللونين الأسود والأبيض، التي تسهم في رسمهم ملامح شخصية بعينها.

وفي القرن العشرين، بدأ كتاب الدراما في الصين يتبعون الأسلوب الغربي في الكتابة الذي يعتمد على الحكي، وعرف هذا النوع بـ «هواجو Huaju».

وأول مسرحية من هذا النوع كانت بعنوان «Heinu Yutaon lu»، وترجمت إلى الإنجليزية بعنوان «صرخة عبد أسود إلى السماء»، وظهرت عام ١٩٠٧، وكانت بمنزلة معالجة لرواية «قمرة العم توم Uncle s CabinTon» للكاتب الأمريكي هاريت بيتشر ستوي، ونُشرت عام ١٨٥٢، وقُدمت لأول مرة بواسطة ممثلين صينيين، مازالوا يدرسون، في طوكيو باليابان، ثم انتقلت إلى شنغهاي، ويعتبر «كاو يو Cao Yu» من أبرع كتاب الدراما من نوع «هواجو» وأهم مسرحياته «Leixu » ١٩٣٤، وترجمت عام ١٩٥٨ إلى الإنجليزية بعنوان «عاصفة رعدية» وتحكي مأساة عائلة، وظلت لسنوات طويلة من الأعمال المفضلة للجمهور.

ومنذ عام ١٩٤٩، بقيام جمهورية الصين الشعبية، أصبح المسرح أحد وسائل الدعاية التي تروج لمنجزات الحكومة، وبعد عام ١٩٦٣ استخدمت جيانج كنج Ji-ang Qing وهي ممثلة سابقة وزوجة لرئيس الحزب الشيوعي ماو تسي تونج التعاليم الفنية المأثورة لـ «ماو» كمرشد للمسرح. وخلال الفترة من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٦ بدأت الحكومة حملة للقضاء على النخبة الحاكمة وتثوير المجتمع الصيني. وخلال هذه الفترة، التي عُرفت بـ «الثورة الثقافية»، منعت الحكومة كل العروض المسرحية، ماعدا ما اعتبرته عروضا مثالية من الأوبرا والباليه التي تقوم بتصوير الأبطال الثوريين. وتعرض عدد كبير من فناني المسرح إلى التعذيب أو الاحتجاز في معسكرات إعادة تأهيل تتسم بالوحشية.

وبعد وفاة «ماو» في العام ١٩٧٦، تراخت الرقابة والسيطرة وظهرت أعمال مسرحية مبتكرة تعكس الطقوس الصينية القديمة والمؤثرات الغربية.

اليابان

تعود جذور المسرح الياباني التقليدي إلى حوالي ١٣٠٠ عام. ويتضمن داخله تلك الأنواع المسرحية التي كانت تؤدى لفترات طويلة في آسيا، ومن أهمها مسرح الـ «نو No».

الجذور وإطلالة عامة

تعتبر الـ «كوجيكي Kojiki» ٧١٢ ق.م، وهي من أقدم النصوص المدونة التي تتناول التاريخ والأساطير اليابانية، مثالا لأول عرض مسرحي وطني في اليابان يهتم بالجانب الأسطوري.

ووفقا لـ «كوجيكي» اختبأت إلهة الشمس «أميتراسو Amateraso» في أحد الكهوف.

ولإخراجها من هذا الكهف، رقصت إلهة أخرى اسمها أمي - نو - يزيوم Ame-No-Uzume بتنورة قصيرة وصدر عار فوق برميل مقلوب على بعد خطوات معدودة وتعالت ضحكات الآلهة لهذا العرض، في محاولة لإغراء إلهة الشمس بالخروج لتُعيد للعالم الضوء مانح الحياة، وهكذا ولد المسرح.

ومن أول الأنواع التي ظهرت الـ «كاجورا Kagura» وفيها كان يُستعان بالراهبات أو القرويين بعد وضع الأقنعة على وجوههم لأداء رقصات احتفالية في مزارات الديانة الشتوية.

كذلك ظهرت أنوع «لا دينية» مثل «سان جاكو Sangaku» و«سار جاكو Saru-gaku»، وترجمتها رقصات القرود، وعروض ترفيهية تحتوي على فقرات فكاهية وألعاب من السيرك وأكروبات.

الأنواع الكبرى وتطورها

يعتبر مسرح الـ «نو No»، الذي مازال شعبيا حتى الآن، أول أنواع المسرح في اليابان، فلقد ظهر في القرن الرابع عشر بواسطة «زييمي موتوكيو Zeami Moto-kiyo»، وكان ممثلا في فرقة أبيه المسرحية.

وفي فترة حكم «شوجان Shogun» وكان ديكتاتورا عسكريا عاش «زييمي» في البلاط الملكي، وحول عروض الـ «ساروجاكو» التي كان يقدمها أبوه إلى عروض مسرحية شعرية أنيقة عُرفت بالـ «نو No».

وكتب «زييمي» العديد من المسرحيات والرسائل وفقا لأسلوب الـ «نو» في التأليف والعرض.

وتُرجمت تسع من هذه الرسائل تحت عنوان «عن دراما مسرح الـ نو».

والمفاهيم الجمالية الرئيسية لمسرح الـ «نو» تتضمن «يوجن Yûgen» وهي: الظلام -الغموض - الجمال الحزين، «هانا Hana»: الزهرة، وتشير إلى النضارة والمهارة التي يجب أن يتسم بها الممثلون.

ولم يصل إلينا سوى ٢٥٠ مسرحية من مسرح الـ «نو» معظمها كتب بعد وفاة «زييمي».

وخشبة المسرح في الـ «نو» عبارة عن مساحة خشبية مربعة ذات سقف، ولها جسر يدخل من خلاله الممثلون ويجلس المتفرجون على جانبي خشبة المسرح.

ولا يوجد على خشبة المسرح سوى قليل من الأدوات والتجهيزات، فهناك عدد من الموسيقيين الذين يعزفون الطبل والفلوت، وكورس يرد التراتيل وبعض الجمل الحوارية.

ويتضمن العرض تمثيلا صامتا ورقصا وشعرا.

ويرتدي بعض الممثلين أقنعة صغيرة أنيقة. وفي قصص الـ «نو» النموذجية تسعى جميع الشخصيات إلى تخليص بوذا من الارتباطات الأرضية.

أما الـ «كيوجين Kyôgen» وتعني «الكلمات المجنونة»، فهي نوع من المسرح الكوميدي، مسرحيات مثرية قصيرة تُقدم بمرافقة مسرحيات الـ «نو».

وتصور قصص هذا المسرح انتصار الخدم المهرة أو انتصار الزوجات المنسحقات على الأزواج المتجبرين.

وفي هذه العروض يحتل التمثيل الصامت موقعا رئيسيا، ولقد وصل إلينا حوالي ٢٦٠ مسرحية من هذا النوع، ومن أهمها مسرحية «بوشي باري Bôshibari» مقيد إلى عربة، و«بوسو Busu» السم الحلو.

وحسب التقاليد تُعرض خمس مسرحيات من مسرح الـ «نو» ومعها أربع مسرحيات من مسرح الـ «كيوجين» منذ أول يوم وحتى يُسدل الستار في اليوم الأخير. وفي كلا النوعين الممثلون ذكور، وأغلبهم أبناء ممثلين. ويؤدي كل ممثل دوره ببراعة شديدة في كلا النوعين.

كذلك هناك نوعان آخران هما مسرح «كابوكي Kabuki» ومسرح «بناركوه Buna-rako» وكلاهما من الفنون الشعبية التي ظهرت مع طبقة التجار الأغنياء والمتمدنين، ولم يتأثرا بأي أنواع مسرحية أجنبية.

ونشأ هذان النوعان بين القرن السابع عشر، عندما كانت العلاقات مع القوى الأجنبية ممنوعة، والقرن التاسع عشر عندما انفتحت اليابان على بقية العالم. وطوال الفترة ما بين القرنين، دخلت الثقافة اليابانية في عزلة كاملة وحدث ذلك خلال بناء المجتمع وفقا لنماذج كونفوشية شديدة الصرامة.

ويقال ان نشأة الـ «كابوكي» تعود إلى عرض مسرحي لراقصة وكاهنة تُدعى أوكيوني Okuni في حوالي عام ١٦٠٠ وهي مرتدية ملابس ذكورية، ويتدلى من عنقها صليب مسيحي، قدمت أوكيوني رقصات حسية تصاحبها تعليقات وقصص ساخرة، وأطلق عليها الـ «كابوكي» وتعني حالة فقدان توازن خطرة، وحدث ذلك في مجرى أحد الأنهار الجافة في مدينة كيوتو.

وغالبا ما يرتدي الرجال والنساء في هذه العروض الملابس المخالفة لجنسهم. وسرعان ما أصبحت عروض الكابوكي شعبية. وفي عام ١٦٢٩ مُنعت النساء من الوقوف على خشبة المسرح، ثم مُنع الصبية الذين حلوا محلهن في عام ١٦٥٢.

ونتيجة لذلك جرى ابتكار الـ «أوناجاتا Onnagata» تمثيل الرجال لشخصيات نسائية.

وتتكون مسرحيات الـ «كابوكي»، التي تمتد طيلة اليوم، من فصول متعددة، تتنوع بين معارك دراماتيكية ورقصات، ويتخللها تغيير سريع للملابس، وتصور لتضحيات الأبطال، وعشاق منحوسون.

ولتجنب الرقباء، كان كُتاب هذه المسرحيات يخفون سخريتهم من أحداث معاصرة بإسباغ سمات تاريخية عليها.

ويتنوع التمثيل والماكياج والملابس والديكور بين الواقعية والابتكار الذي يصل إلى حد الشطحات، وتبدو خشبة المسرح في الـ «كابوكي» مثل ممشى يمتد بين المتفرجين.

وكما أشرنا سابقا ظهر مسرح الـ «بناراكو» في الفترة نفسها، وتستخدم في عروض هذا النوع من المسرح عرائس بالحجم الطبيعي تقريبا يبلغ طولها مترا واحدا.

ويقوم ثلاثة رجال يرتدون السواد بتحريك هذه العرائس وفقا لحركات مصممة لإكساب هذه العرائس سلوكا حياتيا، ويقوم ممثل أوحد بتلاوة كل الحوار والحكاية وهو واقف على المسرح، ويُصاحبه عود بثلاثة أوتار يُعرف بـ «شاميزين Shamisen».

وتتشابه النصوص المسرحية في هذا النوع مع تلك المقدمة في مسرح الـ«كابوكي»، فكثير من المسرحيات تقدم صراعات مأساوية بين الشرف والرغبة ◆

الابهار في الديكور والملابس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك طريقتان للعمل التمثيلي هما «النفسية والفيزيائية»، والطريقة النفسية، هي التي تنطلق من الباطن، من العمل على العواطف، من العلاقات الخاصة مع الشخصية والمخيلة والمشاعر.

الطريقة الفيزيائية يكون العمل فيها على الدور الذي يمثله، أي على الشكل الخارجي للشخصية. ولعل أول من قنن التمثيل هو الروسي ستانسلافسكي، وهو الذي وضع النهج الأول للممثل، كي يسير عليه، وأصبحت طريقته التي طرحها في كتابه «إعداد الممثل»، وكتب أخرى، أشبه بـ «المانافيستو» بالنسبة إلى الممثل المسرحي. واتخذت كل المدارس المسرحية في العالم تقريبا نظرية ستانسلافسكي منهجا دراسيا لطلابها في مادة التمثيل.

الممثل بين مدرستين

قراءة في الأداء المسرحي الروماني والهولندي

أحمد شرجي - هولندا

ومن ثم جاء دور كروتووفسكي ليقول كلمته في التنظير من أجل الممثل، ولعل ما فعله البولوني كروتووفسكي طوال سنوات البحث في عمل الممثل يضاهي ما عمله ستانسلافسكي، بل نجد أن كروتووفسكي هو أكثر المنظرين أهمية بعد ستانسلافسكي ممن عملوا على البحث في تطوير فن الممثل من خلال مختبره، وإخضاع الممثل للتجربة التي طرحها في فن التمثيل، والتي دعمها بمجموعة من البحوث والبيانات والمقالات النظرية المهمة من أجل دعم آرائه في الاهتمام بتقنية الممثل، والعمل على تطوير أدواته الأدائية من خلال نظريته، التي سماها «المسرح الفقير»، والتي أراد من خلالها تأكيد أهمية الممثل في العرض المسرحي، وهو العنصر (أي الممثل) الوحيد من العناصر المسرحية التي لا يمكن الاستغناء عنها أبدا، وهو القائل: «أساس المسرح الممثل وما يقوم به وما يمكن أن نحققه»، لأننا يمكن أن نستغني عن المخرج والنص والموسيقى والماكياج ... إلخ من العناصر الأخرى للعرض المسرحي.

الممثل هذا الساحر الجميل، حتى بصمته لا يمكننا الاستغناء عنها أبدا، لأنه أهم شيء في العرض المسرحي، وهو الذي يقوم بإيصال خطابنا إلى الآخر إذا كان هذا الخطاب مرئيا عبر الجسد أو سمعيا عبر الكلام. وما يدعم رأينا في المخرج البولوني كروتوفسكي، هو ما قاله المخرج الإنجليزي بيتر بروك عنه: «كروتووفسكي فريد في بابه... لماذا؟ لأنه حسب معرفتي، لا أحد غيره في العالم منذ ستانسلافسكي بحث طبيعة التمثيل ومظاهره، ومعناه، وطبيعة

في انتظار جودو

”المثل الروماني والممثل الهولندي هما عينة، هدفها هو التمييز بين أداء الممثل في المدرسة الشرقية المتمثلة برومانيا والغربية المتمثلة بهولندا“

وعلم عملياته الفكرية - البدنية - العاطفية على النحو العميق الكامل الذي قام به كروتوفسكي».

ولعل الباعث الأول لتحفيز مشاعر الممثل على الخشبة، هو استدعاء الذاكرة العاطفية المليئة بالمشاعر والعواطف، وبالتالي يسهل على الممثل استحضار مشاعر سابقة من مخزونه العاطفي في اللحظة التي يريد أن يمتلكها أثناء العرض المسرحي، كما يقول ستانسلافسكي، لكنه اكتشف أن الذاكرة العاطفية هي لحظة آنية، أحيانا تأتي وأحيانا تغيب عند استثارة الحس العاطفي للممثل، ولذلك لجأ إلى الأفعال المساعدة، الرغبات ومن ثم المشاعر.

ونرى أن أهم ما أوجدته نظرية ستانسلافسكي هي «لو السحرية»، وتعمل هذه الـ «لو» من خلال توجيه الممثل سؤالا إلى نفسه: ماذا سأفعل لو كنت أنا مكان هذه الشخصية؟ ماذا سيكون رد فعلي إزاء هذا الحدث؟ ماذا لو كنت طبيبا؟ ماذا سأفعل في هذه الحالة؟ وماذا سأفعل لو كنت كذا وكذا وكذا... وهكذا يستمر سؤال الممثل لنفسه من خلال «لو السحرية»، وينتمي ستانسلافسكي إلى أهم مدرسة مسرحية في العالم، بل كان أحد المؤسسين المهمين للمدرسة المسرحية الروسية، التي أرست قواعدها بعد ذلك في معظم المدارس المسرحية في العالم، بل إن تأثيرها ما زال قويا حتى الآن، هذا مدخل لقرائنا في أداء الممثل المسرحي في مدرستين، وهما: مدرسة أوروبا الشرقية، التي حملت موسكو راية التجديد فيها والتنظير، والمدرسة الأخرى، وهي مدرسة أوروبا

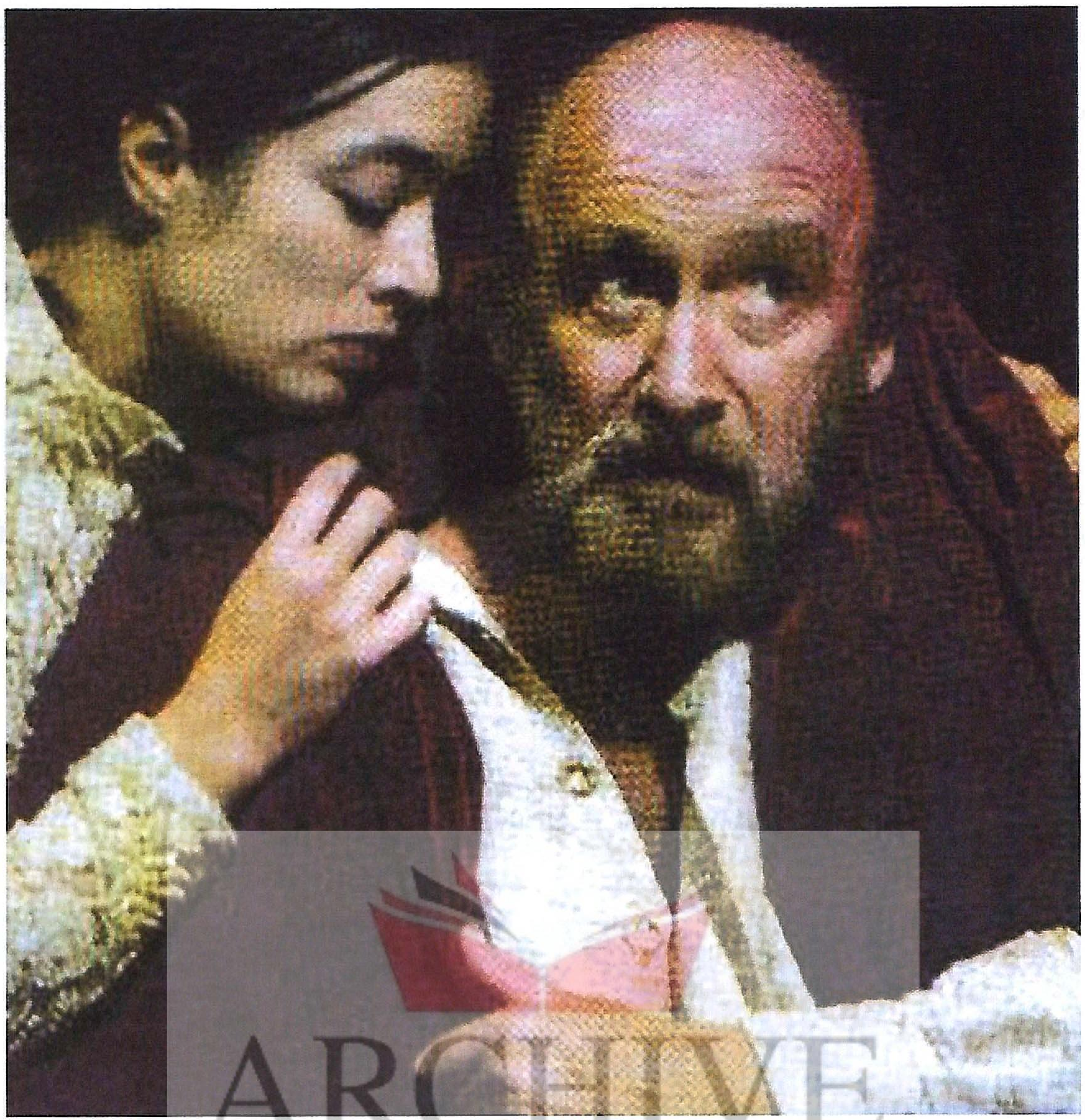
الغربية، التي لم تمتلك ذلك السحر الذي تمتلكه شقيقتها الشرقية.

المثل الروماني والممثل الهولندي هما عينة قراءتنا هذه، هدفنا هو التمييز بين أداء الممثل في المدرسة الشرقية المتمثلة برومانيا والغربية المتمثلة بهولندا، وإن لم تكن هولندا لها باع طويل في الفن المسرحي مثل فرنسا أو إيطاليا أو انجلترا.

من خلال مشاهدتي لمجموعة من العروض المسرحية في بوخارست عاصمة رومانيا الاشتراكية سابقا، ولعروض مسرحية هولندية في مدن هولندية عدة وجدت أن هناك فرقا كبيرا بين العرضين (أعني الروماني والهولندي)، ولا يخفى على المتابع للحركة المسرحية، الفارق الفني بين المدرستين، باعتبار أن بوخارست تمثل إحدى الساحات المسرحية المهمة في أوروبا، وهي تلميذة رائعة لعاصمة الفن الأولى في العالم، وهي موسكو، وكذلك تشكل بوخارست ثقلا مهما في الحياة الفنية لمنظومة الدول الاشتراكية سابقا، التي كانت موسكو قبلتها المقدسة، ولا نغالي إذا قلنا إن معظم الثورات المهمة في الفن قد خرجت من المعطف الروسي.

وجدنا العرض المسرحي الروماني في بحث دائم في الفنون المسرحية كافة امتد ذلك إلى الإضاءة والديكور، وكأنهم يعيدون بذلك ما فعله ما يرخولد حين استخدم للمرة الأولى البقع الضوئية العازلة للممثل الواحد في العرض المسرحي، وهذه الطريقة لم تكن معروفة وقتها، والأهم من كل هذا، هو شغلهم الدائم على الممثل، باعتباره أهم عنصر في عناصر اللعبة المسرحية.

الممثل في العرض الروماني (رومانيا) ممثل خالق، باحث، يبحث عن شكل آخر يوميا، وكأنه يدخل في لعبة مع المتفرج، هل ستتعرف عليَ هذه الليلة؟ وهذه اللعبة هي التي جعلته في بحث دائم، ولا تهدأ سريرته عند شكل ثابت في ليالي العرض.



«الملك لير»

هذا ما لمسته في العرض المسرحي «الغجر» لبوشكين، وكان هذا العرض لمخرج شاب، وقدم هذا الشاب عرضه الساحر داخل اسطبل للخيول، أو حظيرة خنازير، كان المخرج باحثا عن شكل آخر لغجر بوشكين، تجد مخرجا أقلقه غجر بوشكين فرسم لوحته بعيدا عمَا أراده بوشكين لغجره، ومجموعة ممثلين سحرة، أدخلونا معهم عنوة إلى لعبتهم المسرحية، بل إلى عالمهم (عالم الغجر)، حياة مليئة بالعبث وعدم المسؤولية، حياة من أجل العيش ليوم واحد فقط وغدا عندما تشرق الشمس حتما سيأتي يوم آخر حاملا معه أشياءه الجديدة.

المغزى من استشهادنا هذا، هو أن المخرج وجد الإطار العام أو الشكل العام للعرض المسرحي من خلال رؤيته أو قراءته التي كونها لنص بوشكين، ومن ثم جاء دور الممثل الخالق والباحث وصاحب القراءة الثانية للنص الأدبي بعد المخرج، جاء دوره ليعيد تشكيل رؤية أخرى لأدائه في العرض ليضيف تصوره أو رؤيته الأخرى التي كونها على النص الأدبي الأصلي للمؤلف والنص (نص العرض) للمخرج، وهذه القراءة تحمل الكثير من السحر الذي يسحرنا به الممثل على الخشبة، لكن هذا السحر يبقى مرهونا في قدرة الممثل، بمعنى آخر هذا السحر يتوقف على الجهد البحثي الذي عمله الممثل على الدور، إيجاد تاريخ مفترض للشخصية، إيجاد مسببات الشبكة العلائقية مع الشخصيات الأخرى.

هذا البحث الدائم في جوانيات الشخصية، أي أنه يعمل بالعقل الباطن للشخصية، لا يمثل ما يمليه عليه المؤلف، أولا ومن ثم المخرج ونسمعه يقول «آه» على الخشبة لكن هذه الـ «آه» لم نسمعها في الحياة من الناس العاديين في يومياتهم، في يومياتنا نسمع «آه» ينطقها الجميع بشكل واحد، طريقة واحدة لكن عندما ننتقل مع هذه «آه» إلى المسرح يجب علينا البحث عن مسببات الـ «آه» أي الغوص في المعنى الباطني للكلمة، هذا الجهد العلمي على الشخصية، هو الذي يميز الممثل في العرض المسرحي الأوروبي الشرقي إذا جاز لنا أن نسميه هكذا.

من المؤكد لم تخل مشاهداتنا لعروض المسرح الهولندي (وبالتأكيد رأينا هذا على مجموعة من عروض)، من المتعة والاستفادة، وهذا أيضا لا يصادر جهد الممثل الهولندي ولا إبداعه، هناك ممثلون جيدون ورائعون، لكننا نتحدث عن طريقة بحث الممثل على الدور، أو الشخصية التي يمثلها، ومدى الجهد العلمي الذي يبذله على الشخصية.

من خلال البحث، نرى أن الجهد البحثي في العرض الهولندي، كان بحثا شكليا، أي في الشكل المسرحي فقط، نعني أن البحث لم يدخل في جوانيات النص، وهذا ما لمسناه في أغلب العروض التي تسنت لنا مشاهدتها، والتي كانت أغلبها لأهم فرقة مسرحية في هولندا، وهي فرقة مسرح أمستردام التي هي صاحبة أكبر الإمكانات المادية والبشرية. الممثل الهولندي لم يكن ممثلا باحثا كنظيره الروماني، بل كان ممثلا تقليديا كلائشيا، تلميذا قديما للدروس الأولى لفن التمثيل للمعلم الأول ستانسلافسكي، لكن السؤال هو: هل كان ستانسلافسكي ممثلا عبقريا؟

هل كان من أهم الممثلين الروس في تلك الفترة، وهي فترة الثورة الفنية في موسكو؟

وبالتالي، يتحتم على كل الممثلين في بقاع العالم تقليده والسير وفق نظريته في فن التمثيل، ونسأل أيضا لماذا لا يأخذ طلاب فن التمثيل، الممثل الإغريقي ثسبس الإيكاري الذي به بدأت بوادر التعريف لفن الممثل من خلال ترحاله على عربته في سبيل تقديم عروضه المسرحية، ومن ثم اضاف ممثلا آخر إلى عروضه، واضاف أسخيلوس ممثلا ثانيا وسوفوكلس ممثلا ثالثا كي يتحاور مع الجوقة، التي بعد هذه الإضافات بدأ حجمها يتقلص.

لنذهب إلى ما قاله المخرج والمنظر البولوني صاحب نظرية المسرح الفقير (كروتوفسكي) بحق المنظر الأول لفن التمثيل (ستانسلافسكي) ولم يكن ستانسلافسكي ممثلا موهوبا وجسده كان جميلا في شبابه، لكنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”الباعث الأول لتحفيز الممثل على الخشبة، هو استدعاء الذاكرة العاطفية المليئة بالمشاعر والعواطف، وبالتالي يسهل عليه استحضار مشاعر سابقة في اللحظة التي يريدها“

متخشب، وكل شيء حتى أبسط الأشياء التي يستطيع كثير من الممثلين القيام بها تلقائيا كانت جحيما من التقنية له، فهو كان إنسانا غير موهوب أو أن موهبته محدودة جدا، في حدها الأدنى، ولهذا السبب بالتحديد استنبط الطريقة، فكل طريقة ستانسلافسكي وكل بحوثه في هذا المجال كانت صراعا يائسا مع غياب الموهبة، نستنتج من كل هذا، هو أن البحث الدائم له في وضع نظرية لفن الممثل هي التي صنعت منه ممثلا عبقريا.

القصد من كلامنا هذا، أن الممثل الهولندي ليس ممثلا خلاقا أو باحثا عن شكل تمثيلي خاص به لا يشبه الممثل التقليدي الذي نراه في حياتنا اليومية، باعتبار أن الإنسان أيضا ممثل في حياته، بل نجد الكثير من الأشخاص ممثلين رائعين في طريقة حديثهم، أو في ممارساتهم اليومية، وهنا قد نختلف مع بيتر بروك في مقولته «الممثل محاكاة لشخص قد تقابله بصورة عادية خارج المسرح»، قد نتفق مع بيتر بروك لمقابلتنا لذلك الشخص الذي نراه يبهرنا في طريقة كلامه وطريقة مشيه أيضا، هذا الشخص هو خالق لأسلوبه الخاص به قد لا يشبه أحدا، أو قد يشبه شخصا آخر، وهنا يكمن سحر الممثل الخالق الذي التقط لنا شخصية هذا الشخص، وعمل عليها بحثه، والذي افترض لها تاريخا، وكذلك خلق لها مجموعة مشاكل اجتماعية ونفسية، وأيضا أوجد حلولا لهذه المشاكل، وبالتالي سببا لبقائها، أو قد تكون هذه الشخصية تعاني عاهة جسدية مفترضة، كما افترض ذلك الممثل الباحث، هذا الممثل لم نجده في معظم العروض التي حظينا بمشاهدتها في المسرح الهولندي، نعم هنالك ممثلون جيدون لكنهم لا يمتلكون السحر الذي رأيناه في الممثل الروماني، ورأينا هذا تكون من خلال عروض مهمة لفرقة مسرح أمستردام منها «الملك لير، تاجر البندقية، عطيل وهاملت». وعروض مسرحية لفرق أخرى

مشهد من مسرحية «تاجر البندقية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيرة.

كان هناك بحث في الإخراج على الشكل العام للعرض المسرحي من خلال القراءة المغايرة للمخرج والدراماتورج وكان معظم هذه الرؤى أو القراءة للنصوص المقدمة يجري من خلال توظيف النص الكلاسيكي وإسقاطه على الزمن الحالي، أي إسقاط البعد الزمني للنصوص والعمل على ارتداء هذه النصوص الثوب المعاصر، وهذا ظهر في كل العروض التي رأيناها، والتي كان أغلبها للكاتب وليم شكسبير، ومثالنا على ذلك عرض تاجر البندقية من خلال تقديمه داخل إحدى الحانات، والشخصيات عبارة عن مجموعة مقامرين داخل الحانة، وكذلك في عرض هاملت افترض فيه المخرج القصر، هو البيت الأبيض والملك يلقي خطبته كأنه الرئيس بيل كلينتون يرينا حماية القصر، وهي تستعمل أحدث الأجهزة اللاسلكية، وكذلك أزياءهم، كما أن العرض «عطيل» لم يذهب بعيدا عن هذه القراءة الإسقاطية للزمن الحالي المعاصر.

نستنتج من كل هذا، أن المخرج هو الوحيد في العرض المسرحي الهولندي الذي أرقه البحث عن شكل مغاير لعرضه المسرحي، حتى السنغرافيا كانت خالية من عنصر الإدهاش الذي رأيناه في العرض المسرحي الروماني، وعلى رغم التكنولوجيا المتطورة التي تتمتع بها هولندا، فإننا لم نلمس الاستفادة من هذه التكنولوجيا وتقنية الضوء في العرض المسرحي الهولندي، بل نرى العرض كأنه صالة أعراس مزدهرة باللون الأبيض، وكأنها شوارع أو حدائق عامة، وبالطبع هذا يترك أثرا سلبيا على بحث المخرج، ويضيع جهده البحثي من خلال عدم التوازن بين تكامل العناصر الأخرى للعرض المسرحي، لأن العرض المسرحي الحديث يجب تكامل العناصر الأخرى فيه، مثل الضوء والموسيقى والأزياء والماكياج، وكما يقول أستاذنا الدكتور صلاح القصب: مصمم السنغرافيا هو مخرج اخر للعرض المسرحي ◆

”لم يكن «ستانسلافسكي» ممثلا موهوبا لذلك كانت بحوثه في الأداء التمثيلي صراعا يائسا مع غياب الموهبة. أي أن البحث الدائم في وضع نظرية لفن الممثل هي التي صنعت منه ممثلا عبقريا“

ولد المسرح العراقي كرافد ثقافي مهم منتم بشرعية كاملة إلى التجربة الثقافية العراقية التي نمت بين أحضان حركة التحرر الوطني، والتي عاشت مخاضاتها التأسيسية منذ القرن الماضي بفعل عوامل التغير الحتمية التي هبت من شرق بلادنا محملة بلقاحات الأفكار الأشتراكية للثورة البلشفية في روسيا ١٩١٧، مضافا إلى ذلك الكفاح الوطني المتصاعد لشعبنا العراقي الذي رفض الوجود الأجنبي (الاحتلال البريطاني للعراق كان في سنة ١٩١٤) ليتوج بثورة تموز الوطنية سنة ١٩٥٨.

اتجاهات تأسيسية في نشأة الدراما العراقية

د. عباس الجميلي - لندن

هذا التزامن التأريخي والوطني الذي شمل الحياة والمجتمع العراقي عموما كان المسرح فيه مرتبطا بجدلية الحياة وحركة المجتمع الجديدة كجزء أساسي ضمن الجهد الثقافي العام الوثيق الصلة بحركة البناء الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كمنجز فوقي للبنيات التحتية المتحركة لوسائل وملكية الإنتاج، ومن هنا يمكن تأرخة التوجه السياسي في بناء الثقافة العراقية، حيث شكل المنشور والكتيب السياسي المتداول سريا الخطوط الأولى تجاه بناء الثقافة العراقية، بمعنى آخر كانت السياسة من المؤشرات الأولى الأكثر بروزا في تأسيس الثقافة العراقية الفتية آنذاك، مما كان له الأثر الكبير في طبع هذا الواقع على الثقافة ومثقفيها، ولا نستغرب أن نجد أغلب شعرائنا وكتابنا ومفكرينا، قبل ثورة تموز وما بعدها، من السياسيين الملتزمين حزبيا ووطنيا وإلى الوقت الحاضر، حتى عرف تماما أن الثقافة، والمسرح تحديدا، منجز يساري بالتقادم وباكتمال الأهلية من دون أدنى شك.

لقد كان الفنانون والمسرحيون بشكل خاص أكثر المثقفين تصديا للهيمنة الاستعمارية، بل أكثر مناكدة لكون المسرح أوسع أفقا في مناقشة الواقع الجديد، ونقد بكل حيثياته، كأداة تعبيرية، مشاكسة وزئبقية الحركة، مستفيدا من أساليب العرض كالإسقاطات التأريخية والسياسية تحديدا، مما شكل جبهة ثقافية يسارية تصدت عبر المنجز الفني المسرحي لهموم الناس ومعاناتهم من دون تردد، فولد الكاتب والممثل الذي يجد أبطاله وجماهيره في أزقة بغداد والمحافظات حيث يجد الناس في فنانيهم أبطالا وطنيين ينتمون إليهم، ومع تأخر الدراما لارتباطها بعوامل بناء مؤسسات ومقوماتها التكوينية لتعميق الصراع العام عبر بناء الطبقات، فإن الحركة المسرحية ولدت، ومع ضعف الشكل وتواضع التقنية فإن الحكاية والأهداف الوطنية المرمزة والمسيسة كانت جلية تماما، فكانت الصلة بين المثقف والسياسة يصعب فصلها لامتزاج الأهداف والمبررات، ولكونها أصبحت جزءا من المنجز الثقافي للبلد الذي غطته السياسة إلى أقصى حد، لقد كان المسرح الملتزم بقضايا الناس مصدرا إشعاعيا ودفقا إيحائيا يحرك مشاعر الناس ويمنحهم الأمل ويضعهم وسط كم من التساؤلات التي لا تجد أجوبة عنها، ومن هنا كان المسرح يقوم بدور المحفز لزيادة الوعي الذي سيكون الفاعل الأكثر قوة بين الأجناس الأدبية في دفع الناس إلى رفض كل ما يتعارض وطموحاتهم الوطنية، كان المسرح عنصرا جماليا يشكل الوعي المؤدلج أساسها لتفكيك وإعادة صياغة الطموحات وفق أفكار توجد في كل تفاصيل حياة المواطن من البيت والمدرسة والشارع والمقهى، فكان ميزانا حضاريا يضبط إيقاع الحياة في اتجاه تقدمي، فلا نستغرب أبدا أن تحتضن الأحزاب السياسية المسرح، وتعطيه الأهمية في برامجها التثقيفية واحتفالاتها العلنية والسرية لقناعتها بأهميته التعبوية باتجاه الواقع الخيالي الذي تتبناه في برامجها السياسية، الشعراء مسيسون والأدباء والصحافيون أيضا فولد المسرحيون وفي حدود كبيرة كذلك، ولا نفاجأ إذا ما عرفنا أن القائد السياسي الراحل كان مخرجا مسرحيا عندما كان معلما في محافظة الديوانية كما أخبرني الفنان سامي عبد الحميد، إن هذا التمازج في روح السياسي والفنان والأديب والصحافي، أفرز حركة فنية ومسرحية تقف في الصدارة، فالمسرح هو المكان الرحب والأكثر أمنا لبناء وبث الأفكار، ففي جزء من تكوينه يختبئ الإعلام لمباشرة اتصاله بالجماهير كميزة لا تتوافر لغيره من الفنون، ومن هنا بقي المسرح صامدا أمام مد السينما والتلفزيون وغيرهما صمودا أزليا.

إن اقرارنا بضعف تقنية المسرح، شكلا ومضمونا عند تأسيسه، أمر يشاركنا فيه العديد من الدول العربية وغيرها من الدول، إلا أننا كحركة مسرحية عراقية قدمت الكثير بين مثيلاتها في عالمنا العربي على صعيد التجريب والخصوصية والريادة، ولكن بالارتباط مع الوضع السياسي غير المستقر وأثره في بلورة مسرح عراقي له مقوماته، وهكذا بقيت السياسة طبعا جليا في خصوصيته على رغم محاولات السلطات المتعاقبة، وآخرها وأكثرها دموية سلطة البعث في بناء مسرحها، ولكن كانت المضادات الطبيعية الوطنية للفنانين المؤسسين قوية رفضت الامتثال والتطويع على رغم الاضطهاد وعمليات الارتزاق وشراء الذمم، وتحويلها المسرح العراقي في التسعينيات إلى ما يشابه الملاهي الليلية، ومع هذا صمت المبدعون بشموخ وهم ذخيرة في هذا البلد، لقد ساعدت البعثات التي جرت بعد ثورة تموز ١٩٥٨ في رفد حركة المسرح بكفاءات مؤثرة جدا، وخطت بالحركة المسرحية إلى مواقع ممتازة شهدت لها مسارح الدول العربية، فبرزت أسماء فنانين كبار كيوسف العاني وزينب والراحل إبراهيم جلال وجاسم العبودي وسامي عبدالحميد وقاسم محمد ومحسن سعدون وأسعد عبدالرزاق وعادل كاظم، وغيرهم العشرات الذين أسسوا مسرحا وطنيا اعتمد الروح العراقية طريقا في الشكل والمضمون، فكان الفنان العراقي في الغالب مهووسا بمنجزه الخاص كمبدع يسعى إلى بلورة شيء خاص به منتميا إلى العراق، ومن هنا نجد التجربة العراقية طبعت بملامح التوجه العراقي الصرف ضمن المشروع النهضوي الوطني في بداية تأسيس الدولة العراقية، متكافئا مع التوجهات والفعاليات في ميادين أخرى، فقد استحق الفنانون بحق لقب فناني الشعب، لقد كان الموروث العراقي الشعبي حاضرا في كل عطاء مسرحي لقتل أي فراغات بين المسرح والمتلقي الذي ينتمي إلى إنجازاته الحضارية التي يلتقي معها نفسيا واجتماعيا، مما حفز وزاد عدد المشاهدين ليحصل تزامن وعي عام ثقافي شعبي يسير في اتجاه شعبية الثقافة وتعزيزها، فاندفع الناس إلى القراءة واقتناء الكتاب ومتابعة الصحافة اليومية ومتابعة الجديد في عالم الأدب والسياسة، مما أرعب الرجعية وعملاء الاستعمار آنذاك من هذا التوجه، ليقتلوا التجارب في مختلف الاختصاصات العلمية والأدبية في مهدها عبر حالة اللاستقرار، التي طبعت الحياة العراقية السياسية والاجتماعية لتموت التجارب ويموت المبدعون في غياهب السجون والمنافي، ليتسيد خطاب التسلط الظالم الأحادي، ويدور في حلقة مفرغة اسمها مسرح فقط، ولكنه ينتمي إلى شيء آخر، سمه ما تشاء.

المسرح العراقي وبالقياس إلى نظيره العربي، يعتبر مسرحا مجددا نشطا في فتح آفاق تجديدية، تعتمد البحثية والممارسة الميدانية المخبرية التي تشكل المجموعة الواعية عمادها في بناء العرض المسرحي، المستندة إلى الجدل والمحاججة والاحتجاجية (سياسة)، الموصولة بتجارب الآخرين من دول العالم في ألمانيا وروسيا وبريطانيا وفرنسا، فنجد بسكاتور، وهو أبو المسرح السياسي، حاضرا بوثائقيته السياسية، وبرخت بملحميته ووعيه الفكري الذي حول المسرح ومشاهدية إلى كل يفجر السؤال تلو السؤال ليخرج المشاهد مستفزا تماما وغير مخدر لنعبر إلى توجه آخر تراثي يستثمر التاريخ ويستل الحضارات التي سادت وبادت ليستخلص منها التجارب والإسقاطات بروح عراقية خالصة، فكان عادل كاظم وقاسم محمد ونور الدين زنكنة وفؤاد التكرلي ويوسف العاني أعمدة كان لها أن تكون روافد ثقافية ثرية في بناء المسرح العراقي ولكنها دفعت ثمن حبها للوطن، فأخرست واضطهدت وأجبرت على ترك العراق لتعيش المنافي والغربة في داخل العراق وخارجه.

إن الاستقرار في الحالة العراقية أثر بقوة في عملية بناء الحركة المسرحية كسمة معروفة، فعلى رغم التجارب المتعددة التي ذكرناها والجهود الرائعة التي بذلت، إلا أن الجسد البنائي للتجربة المحددة في الزمن المحدد لم يكتمل، وقتلت التجربة مع الأسف لأسباب خاصة وعامة، منها أن الفنان المسرحي، نظرا إلى اضطرابه، كان يعيش حالة تسابق مع الزمن أفقدته صوابه وتركيزه، مما جعله متنقلا بين هذه الحالة وتلك، لكون باطنه مضطربا ومشوشا ومستقبله غير مضمون، فتجارب قاسم محمد للموروث الشعبي التأريخي ومسرح الطفل مثلا عوقت ولم تكتمل، وعلى رغم مكنة قاسم الفنية وحجمه الإبداعي على الخارطة الفنية العراقية، بقي مشردا يعيش بعيدا عن وطنه وفي بيئة ليست بيئته، وهذا ينطبق على الكثيرين الذين شكلوا الأساسات في حركة المسرح العراقي، إلا أن الملاحظة الكبيرة والأساسية على رغم تعامل بعض مبدعينا برغبة وضغوط النظام الصدامي المنهار، فإنهم في دواخلهم رافضون لهذا الواقع، ولكنهم لا يستطيعون تغييره لعلاقة ذلك بظروف كل واحد منهم، الصفة الأساسية الظاهرة لهؤلاء كونهم وبنسبة عالية، ينتمون ضمنيا إلى جهة اليسار والسياسة، ومن هنا نعود إلى منبعنا الأساس الذي خطته السياسة رغبة منا أو واقعا معيشا، فهذا واقع العراق، حيث يرضع الجميع من رحم السياسة بهذا الشكل أو ذاك، فالسياسة في العراق قدر لا بد منه حتى أصبح الانتماء إليها نوعا من الاعتزاز والشرفية عند البعض، فتجدها في المسرح والمقهى والبيت والشارع والمدرسة، ولا نستغرب أن تصل الأحزاب والتجمعات اليوم إلى ما يقارب المئة. سيبقى المسرح سياسيا واجتماعيا يستوعب كل همومنا لأنه أكبر منها، وقبل ذلك أملنا الكبير في عراق المستقبل أن يكون بوتقة للإبداع والجمال، ولا يكرر ماضيه بكل إرهاصاته الفكرية وثوابته المنهجية والجمالية التي أصبحت في طي النسيان وليخرج إلى فضاءات أوسع تستوعب كل المبادرات وتحترم الطموحات والطروحات، ولنترك الفنانين في عالمهم السحري الخاص بهم، وسنجد بالتأكيد المسرح الذي نبحث عنه دائما وأبدا، والذي يفخر به غيرنا في الدول المتحضرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المعروف أن العرب عرفوا الفن المسرحي واحترموا سلطته منذ أمد غير بعيد، ومن المعروف أيضا أن سكان «أرض الرافدين» من أقدم شعوب الأرض ثقافة ومعرفة وفنونا... وليس بغريب أن يكونوا من بين رواد العرب في استقطاب المسرح وتأسيس أركانه المعرفية.

وتبعا لسنة التطور بدأت دائرة المسرح تتسع: ممثلون وكتابات ومخرجون وتبدل شخوص السلطويين على منابر الحكم فيها، فأخذ سلم الارتقاء يتدنى بدلا من أن يتجه بوجهته السليمة نحو الرقي.

العقد التسعيني قمة مأساته

تراجيديا المشهد المسرحي العراقي

د. مشتاق المحمدي - اليمن

وتأسيسا على هذا الخط المخالف لوقائع السير النموي للمجتمعات البشرية وبخاصة المثقفة منها كان منجز المجايلة ينحدر، فنتاج الجيل الستيني وتجربته كانا أفضل من نتاج الجيل السبعيني وتجربته، ونتاج الجيل السبعيني وتجربته كانا أفضل من نتاج الجيل الثمانيني وتجربته، ونتاج الجيل الثمانيني وتجربته كانا أفضل من نتاج الجيل التسعيني وتجربته، وكان الأخير أسوأ المراحل التي مر بها فكر ذلك الشعب وطروحاته ومنجزاته، إذ كان «قاع الهاوية» الذي عاناه جميع المبدعين والمفكرين وحتى المتلقين باختلاف شرائحهم وتوجهاتهم.

... ففرت العقول وهربت الإمكانات الفكرية من بقعة الخواء التي تتردى كل يوم ولحظة... فامتلأت الأرض بالملايين من النازحين نحو التغيير ومخالفة السائد، من الهاربين من كتلة الجليد التي أخذت تجمد كل من يمسها... خمسة ملايين أو يزيدون انتشروا في رحاب المعمورة حتى حدود المتجمد المعيش.

ولا أريد القول إن الفكر مات في تلك البقعة الرافدينية، بل تردى، ولا تخلو الساحة من محاولات للتغيير والثورة على السائد، لكن قنوات الإسكات لما يخالفها أكثر مما توصف وتصور.

وسأقف في هذه السطور عند بعض النصوص النقدية لمدارس المسرح العالمي، وأقابلها بما يجري في العراق... لنتعرف اتجاه سلم التطور في «الآخر» وفي «الذات».

التجريب

حاول بعض المبدعين في مختلف الفنون إجراء المقولة المعرفية التي سادت في عصر الحداثة وما بعدها التي مفادها: «أن العلوم يخدم بعضها البعض» في تقعيد القواعد وتأسيس النظريات والتوجهات الفنية.

لذلك حاول بعض عمالقة المسرح العالمي إدخال عنصر التجريب ومخابر الرقابة العلمية في العمل المسرحي، إذ «ابتدع جيرزي كروتووسكي مختبر المسرح عام ١٩٥٩ في مدينة أوبول الواقعة في الجنوب الغربي من بولندا... وكان لودويك فلايزمن الناقد الأدبي والمسرحي المعروف شريكه في الإبداع ومساعده الحميم. وفي كانون الثاني ١٩٦٥ ما ننقل مختبر المسرح إلى دروكلو وهي مدينة جامعية... وعاصمة حضارية لمناطق بولندا الشرقية. وفي هذه المدينة أحرز مختبر المسرح منزلته الحاضرة كمعهد بحث في التمثيل. ونالت نشاطات المختبر دعما ماليا مستمرا من الدولة عن طريق بلدتي أوبلوهرد ووكلو».

«... يأخذ المختبر على عاتقه... تدريس الممثلين والمخرجين وأناس من اختصاصات أخرى ترتبط بالمسرح، وذلك بالإضافة إلى العمل المنهجي المتمثل بالبحث والعروض المسرحية التي يقدمها الجمهور» (نحو مسرح فقير: جيرزي كروتووسكي، ترجمة: د. كمال قاسم نادر، المقدمة).

فأسس كروتووسكي بذلك ثنائية في التقييم النقدي للعمل المسرحي مفادها: المسرح الغني والمسرح الفقير في مقالته الشهيرة «نحو مسرح فقير»: أراد بها:

فالسينوجرافيا... من أهم عوامل العرض المسرحي؛ لأنها تقابل كل ما يحيط بالعرض وحيثيات التمثيل من إضاءة وديكور وأفعال وحركات تدور فوق الخشبة.

ولم يعن بهذا الأمر في غالب مسرحيات العرض التسعيني، بل كانت الوساطة و«المحسوبية والمنسوبية» وجمال الأنثى: هي المؤهلات الفنية التي تسهل رقي الفنان الخشبة.

لذا جاءت قنوات التمثيل و«السينوجرافيا» فقيرة لا ترتبط بإبداعات تنسجم وقيمة المطروح أو قيمة العرض. فالديكور تقليدي، بعيد عن الإيحاء... الإضاءة مختلة... الحركات ورموز الممثل والخشبة جامدة لا تضفي جمالية على العرض أو الفكرة، فكان التجريب منعدما في غالب مسرح التسعين - إن لم يكن أجمعه - لانعدام العناية وتأهيل الكوادر العاملة على التثقيف والتفريج الموحي... بل أقصيت تلك الكوادر واستبدل بها عينات أفقرت المسرح وأغنت جيوب المتاجرين على حساب التوعية.

الكوميديا.. في الكوميديا

مرّ النمط الكوميدي في المنجز المسرحي العالمي بثلاث مراحل أضفت على العرض دينامية، منها المرفّه ومنها الموعي، تمثل بـ:

١- الكوميديا الهزلية (الفارس).

٢- الكوميديا السوداء المبنية على أساس (شرّ البلية ما يضحك).

٣- الاستهزاء.

ويعدّ النمط الأخير من أكثر الأنماط إيحاء ورمزية؛ لأنه يحاول أن ينتقد المشاكل والمعوقات الاجتماعية وغيرها من مستويات التعامل الحياتي بأسلوب هزلي بحيث يتفّه المعروض، فقد «كان المخرج السينمائي جاك سميث هو الأب الروحي لهذا التيار الذي بدأه في فيلمه «المخلوقات الملتهبة والحب الطبيعي»، ثم انتقل هذا التيار إلى المسرح على أيدي عدد من الكتاب المسرحيين، كان أهمهم كينيث برنارد وتشارلز لادلام ورونالد تافيل، كما ساعد المخرج جون فاكرو في تشجيع هذا التيار باخراجه العديد من أعمال هؤلاء الكتاب، كان أولها مسرحية لرونالد تافيل بعنوان «حياة ليدي جودايفا» التي قدمت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ تحت شعار مسرح «الاستهزاء والتنقية». ثم تبع ذلك العرض تأسيس فرقة مسرحية خاصة تحمل الشعار ذاته باسم «فرقة مسرح الاستهزاء» في عام ١٩٨٦، وكان مؤسسها تشارلز لادلام.

«... وربما كان المبدأ الأساسي هو استخدام سلاح السخرية اللاذعة في محاولة لتدمير جميع المبادئ والنظريات التي تحكم الأنظمة السياسية في جميع أشكالها، والعلاقات الإنسانية، والمفاهيم الثقافية والأفكار الفلسفية والسيكولوجيا، التي أصبحت في نظر أتباع هذا التيار زائفة لا تنتمي إلى واقعهم المجنون» (التيارات المسرحية المعاصرة: دز نهاد صليحة: ١٣٧ و١٣٨).

في حين لم يقدم المسرح التسعيني في أغلب عروضه - التي اتسمت بالكوميدية - سوى هزل مضحك لا يعالج الوضع... بل حوّل «التتفيه» إلى «تفاهة» لا همّ لها إلا دغدغة البطون وبواطن الأقدام، إنه أعاد زمن «الأرجوزات» و«الحركات الشابلينية» الكارتونية.

فهو لم يعد إلى مرحلة «الكوميديا الهزلية» الكلاسية، بل وصل إلى ما هو أدنى منها، في العرض والتمثيل وأسلوب التفكير المسرحي.

علامية الجسد

أدخلت المدارس المسرحية الحديثة «الجسد» ضمن القنوات الموحية بالرمز، والمسهمة في بناء الثيمة التي يحاول العرض تجسيدها، بدءا بالسينوجرافيا وانتهاء بالحركة والقول المشكلين هيكل التمثيل.

وكان الرقص ركنا من أركان ذلك التحديث في الطرح الفني: إذ كان «كريج يحلم بمسرح يخاطب مشاعر المتفرج من خلال الحركة وحدها. وفي العشرينيات كان مسرح «البوهوس» يحاول تقديم مسرحيات لا تقوم «الحبكة» فيها على شيء سوى الحركة الخاصة للأشكال والألوان والأضواء. وكان على الرقص الحديث - خاصة عند المصممين مثل مارثا جراهام وألوين نيكولاس - أن يفتح مجالات جديدة للتعبير، مستعينا بأعمال النحاتين والرسامين ومؤلفي الموسيقى. وربما كان من الأمور ذات الدلالة أن مارثا جراهام تصف أعمالها دائما بأنها ليست «باليهات» لكنها «مسرحيات»، ويستخدم ألوين نيكولاس تعبير «القطع المسرحية»، لكن نقاد المسرح - المرتبطين بفكرة ثابتة هي أن المسرح كلمات - أخفقوا في أن يتفهموا أن أهم إضافة إلى تطوير المسرح في القرن العشرين ربما كانت الإضافة التي قدمها الرقص الحديث».

و«جوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال. ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب عن طريق الحركة، إنه ليس معنيا بالمشهد من حيث هو كذلك، لكنه معني بنقل الخبرات والمدركات الحدسية والاستبصارات المراوغة، غير أن هذا لا ينتقص من طبيعة المسرحية كما تؤكد مارثا جراهام. في حين أن الباليه يهتم أساسا بالخط والتكوين - أي بالجماليات الخارجية - فإن الرقص يهتم بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها» (المسرح التجريبي، جيمس روس - إيفانز، ترجمة: فاروق عبدالقادر، ١٤٤- ١٤٥).

كما أضافت آن هولبرين وجها آخر لتقنية الرقص في المسرح في عملها الجديد الذي تمثل بـ «ورشة الرقص»، وقد انطلقت به من «واطس» حتى «سان فرانسيسكو». (ينظر: المصدر السابق: ٢٠٣ و٢١٥).

ولم يكن الرقص في غالب المسرح التسعيني العراقي عاملا موحيا لجديد أو دالا على علامية تضفي على العرض جمالية، بل كان عاملا إضافيا لزيادة رصيد الضعف والانحدار فيه... فهز الأرداف والعمل على تهييج المتفرجين هو الهدف الرئيس؛ لأن العرض أصبح تجاريا، الغاية منه الربح لا الكبح من اندفاعات المشاكل التي ملأت بيوت الناس.

فالمسرح العالي الذي يمثل الواجهة الفنية الحقيقية لثقافة العراق، انزوى في أروقة المسارح الرسمية وانحصر في مناسبات كانت في غالبها مناسبات سياسية، فيحتم هذا التوقيت أن يربط ثيمة العرض بموضوع المناسبة، فسيّست أغلب عروض ذلك المسرح.

فما بين انحدار «المسرح التجاري» - وهو الغالب - وتسييس «المسرح العالي» - المنحسر -، تشكل المشهد التراجيدي للمسرح العراقي في العقود الثلاثة الأخيرة - وبخاصة العقد التسعيني - الذي مثل بحق «قاع الهاوية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع فن الخزف الكويتي المعاصر أن يتشكل ضمن إطار فني عام ذي صبغة إبداعية مميزة، تجاوز بها الصورة التقليدية المتعارف عليها، وصاغ لنفسه هوية خاصة ذات بعد عالمي، ومفهوم جمالي يقوم على قيم فكرية، وفلسفية، رسمت صورته البصرية بكثير من الوضوح والتميز.

ومنذ عام ١٩٩١ بدأ الخزف يحتل مكانة مرموقة على خارطة الحركة التشكيلية الكويتية، ويرسم بوضوح معالم هذا المحور التشكيلي المهم، فاجتمع حوله عدد من الفنانين الذين تتملكهم الرغبة الصادقة في تطوير أنفسهم بالعمل الجاد والدؤوب، وصقل فكرهم بالاطلاع والدراسة، وتثقيف ملكاتهم الإبداعية بالتواصل الحضاري والحوار الفني مع زملائهم الفنانين.

ويأتي كتاب «الخزف في الكويت» للفنانين حميد خزعل وعلي العوض، الذي أصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ليسلط الضوء على مسيرة هذا الفن في الكويت. «الفنون» تعرض هنا قراءتين لهذا الكتاب المتميز:

حميد خزعل وعلي العوض

يرصدان هوية الخزف الكويتي

محمد مهدي حميدة - مصر

يأتي كتاب «الخزف في الكويت»، ليلفت الانتباه إلى ضرورة ترسيخ الخطوات الحقة في السبيل لرصد وتوثيق أمين لحركة الفن التشكيلي في مختلف البلدان العربية، وهو هدف أساسي يجب أن ننشده، وأن نضعه نصب أعيننا ونحن نخوض سباقا معرفيا غير مشهود مع الثقافات والحضارات المحيطة، ويؤكد الكتاب من ناحية أخرى الدور الكبير الذي تؤديه إدارة الفنون التشكيلية بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من أجل دعم حركة التوثيق الجادة للفن التشكيلي الكويتي، وكذلك إلقاء الضوء على نخبة من الفنانين التشكيليين الكويتيين.

يحتوي الكتاب على ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير، كتب دراسته التحليلية ومقدمته الفنان والناقد التشكيلي حميد خزعل، أما مادة الصور التوضيحية والتبويب فقد نفذهما الفنان علي العوض. وتتصدره مقولة لسمو الشيخ جابر الأحمد الصباح أمير الكويت الذي يعتبر الموهوبين ثروات وطنية واجب رعايتها، يليها كلمة الأستاذ بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب التي تحمل عنوان «الخزف... تراث ومدلول حضاري»، ويتحدث فيها بشكل موجز عن الخزف وأهميته كفن تطبيقي ومدى انتشاره في بلدان العالم وتفوق الحضارة الإسلامية أيضا في المغرب والأندلس على حضارة بلاد الصين في ابتكار أنواع جديدة من الخزف لم تكن معروفة من قبل. ويشير الرفاعي في كلمته إلى اهتمام الفنانين التشكيليين الكويتيين في العقود الأخيرة بفن الخزف وهو ما يستحق الدراسة والتحليل والتوثيق، وبعد ذلك تحيلنا كلمة الفنان عبدالهادي الوطيان مدير إدارة الفنون التشكيلية إلى العلاقة الأزلية بين الإنسان والطين الذي ينتج عن تشكيله لذة حسية وعضلية تنبع من روعة الاكتشاف، وهي لذة لا تعلوها لذة عند الخزاف - كما يقول - وفي كلمة مشتركة يرى كل من علي العوض وحميد خزعل أن فن الخزف الكويتي المعاصر، على الرغم من حداثة عهده، استطاع أن يصطبغ بهوية خاصة ذات بعد عالمي، ومفهوم جمالي يقوم على قيم فكرية، وفلسفية - على حد قولهما - وفي الكلمة نفسها يحدد الفنانان العام ١٩٩١ كبداية لاحتلال فن الخزف الكويتي مكانته المرموقة ضمن فروع الفن التشكيلي الكويتي الأخرى.

وفي الدراسة التحليلية التي صاغها الفنان حميد خزعل تحت عنوان «التجديد في الرؤية البصرية والفكرية للخزف الكويتي المعاصر» يؤرخ للمراحل العديدة التي مر بها فن الخزف المعاصر في الكويت، مشيرا إلى أنه على الرغم من البدايات الزمنية المتلاحقة لفن الخزف الكويتي ومحاولاته المتميزة لاحتلال مكانة مناسبة بين مجالات الفن المختلفة التي تزخر بها ساحة التشكيل الكويتي والتي تضافرت الجهود عن قيامها عام ١٩٥٧ بتأسيس المرسم الحر، فإن ذلك الفن انزوى وانفض عنه الفنانون أعضاء المرسم واتجهوا إلى النحت والتصوير الزيتي والرسم.

أما صناعة الخزف الكويتي القديم فيطرحه الكاتب ضمن دراسته التحليلية، معتمدا على ما تقوله الدكتورة صفوت نورالدين في كتابها «رفيق الخزاف»، عن صناعة الخزف في جزيرة فيلكا، التي تحتل مكانا بارزا في الخليج العربي والتي قامت بها حضارة دلمون العريقة في العصور البرونزية، وقد وجد في هذه الجزيرة حطام لمبنى قديم مكون من عدة حجرات تحتوي على عدد كبير من القوالب المستخدمة في صناعة تماثيل الفخار الصغيرة، ووجد أيضا حول معبد انزاك - إله دلمون - أربعة أفران لحرق الفخار يحيط بها قطع كثيرة من الشقف الفخارية إضافة إلى العديد من مخازن الفخار، وهو ما يؤكد أن جزيرة فيلكا كانت مركزا لصناعة الفخار في العصر الغابر، وقد اكتشفت البعثات العلمية في الجزيرة ما يعرف بـ «جرار دلمون» الضخمة ذات اللون الاحمر المميز، وكذلك الفخار الهليني مثل الزمزمية والسراج والأواني الصغيرة وأواني الزيت المستخدمة في المعابد، وعدد من التماثيل الصغيرة المصنوعة من التيراكوتا لآلهة الإغريق... كما عثر في جزيرة عكاز (القرين) الصغيرة على العديد من الفخاريات.

أما الخزف الكويتي الحديث فيرى حميد خزعل أن المرسم المدرسي قد مهد للتعرف عليه والتعامل مع خامته قبل تأسيس المرسم الحر الذي عمل به الفنان عيسى صقر واحتضن مجموعة من الهواة - حسين مسيب، سامي محمد، خزعل القفاص، وغيرهم من الفنانين - الذين اتجهوا جميعا إلى فن الخزف قبل أن يحضر الفنان أنور السروجي إلى الكويت في عام ١٩٦٥ لتدريس مادة النحت في المرسم، وكان أسلوبه في النحت مبهرا مما دفع مجموعة هواة الخزف للعمل معه تاركين العمل في الخزف، وكان هذا التحول بداية سلبية لفن الخزف الكويتي، ولم يتبق من مجال تعليم الخزف سوى حصص التربية الفنية التي تدرس في مراحل التعليم العام، والتي لا تؤهل الفنانين إلى مستوى الاحتراف، كما أنها لا تتطرق إلى حصص التربية الفنية في المحافظة على روح فن الخزف لتبدأ بعد عام ١٩٩٠ بنهضة وتطور وإبداع واضح، وخلال السنوات الواقعة بين سنة ١٩٦٥ وسنة ١٩٩١ لم تظهر سوى أعمال عيسى صقر التجريبية.

وكانت بداية إحياء فن الخزف المعاصر في الكويت في «رابطة الحرف اليدوية»، التي أنشأها مجموعة من الشباب عام ١٩٩٢ تحت مظلة النادي العلمي، وتجاوزوا من خلالها الأساليب التقليدية البسيطة التي تطرح في حصص التربية الفنية منفتحين على الحركات التشكيلية في العالم، مما أكسبهم جراءة التجريب واتساع الرؤى، ومن ثم تفردا إبداعيا وخصوصية جلية، ويتضح هذا في أعمال علي العوض وعيسى محمد ود.صفوت نورالدين وجميلة جوهر وعدنان العبيد وعباس مالك وفواز الدويش.

وتختتم الدراسة بقراءة نقدية لأعمال عدد من الفنانين تتضح من خلالها الخصوصية التي يتمتع بها كل واحد منهم، وتبرز أيضا النقاط المشتركة لدى بعضهم، فعلي العوض وعدنان العبيد يلتقيان في كيفية الاستفادة من حركة الأشكال وتأثير الفراغ المحيط في انتاج نموذج جمالي للقطعة الخزفية مع احتفاظ كل واحد منهما - في الوقت نفسه - بتوجه فلسفي وابداعي خاص، أما جميلة جوهر فقد استطاعت المواءمة بين الطرح الجمالي للشكل والمتطلبات الوجدانية، بينما اهتم عيسى محمد بالبحث عن صياغة جديدة للشكل النمطي للآنية الخزفية، وبالتالي محاولته الوصول إلى طرح فني له عمق إنساني، وتأتي تجربة عمله في مخيمات الهنود الحمر لتؤكد حاجته الملحة في تتبع التيمات الإنسانية الخاصة وتوظيفها من خلال العمل الفني، وفي المقابل نجد كلا من عباس مالك وفواز الدويش يستلهمان رموز ومفردات البيئة المحلية التي قد يكون بعضها غائبا عن الأذهان ولكل منهما طريقته في التعامل مع تلك المفردات التراثية، وعن تجربة د. صفوت نورالدين يقول حميد خزعل موضحا بعض الخصائص المميزة لأسلوبها: «الأحجام الطبيعية وملامس السطوح المؤكدة بقوة، وحركة الشكل الطبيعية، والعلامات المسجلة بطريقة «الفوتوسيراميك» تعيد الاعتبار إلى الجانب الإنساني لهذه الأدوات المتناثرة حول عالمنا اليومي».

وفي ختام دراسته التحليلية يرى الكاتب أنه على الرغم من الرؤى المتعددة لفناني الخزف الكويتي فانهم يلتقون جميعا في المسير عبر خط مستقيم للوصول إلى محصلة نهائية تصب في نهر العطاء الإبداعي لمحور فن الخزف، ضمن محيط الفن التشكيلي الكويتي المعاصر، ثم يحدد ٥ عناصر أساسية اعتمد عليها فكر صياغة الخزف الكويتي الحديث وهي بشكل موجز:

١- استلهام مفردات التراث المحلي.

٢- صياغة القطع الخزفية برؤية معاصرة مع الاحتفاظ بالروح الأصيلة لمادة الخزف.

٣- الاقتراب من الحوار الإنساني العام من دون الانسلاخ عن الهوية المحلية.

٤- التعامل المتقن مع التقنيات العديدة لإنتاج الخزف كـ «تقنيات الحرق والمواد الصباغية والأكاسيد والجليزات» لتوصيل الرؤية الجمالية والفلسفية إلى العمل الفني.

٥- محافظة كل فنان على خصوصية أسلوبه الفني وفكره الفلسفي.

ثم يعرض الكتاب لعدد كبير جدا من الصور الملونة للأعمال الخزفية للفنانين عيسى صقر وعدنان العبيد وعباس ملاك ود. صفوت نورالدين وعيسى محمد وفواز الدويش وجميلة جوهر وعلي العوض مصحوبة بتقديم موجز للتجربة الفنية لكل منهم.

الكتاب جهد مثمر للفنانين حميد خزعل وعلي العوض، استطاعا من خلاله رصد هوية فن الخزف الكويتي، فلهما كل التقدير والامتنان أيضا لكل من ساهم في إظهاره الى النور ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخزف في الكويت تراث ومدلول حضاري

نيللي كمال الأمير - مصر

يعتبر فن الخزف - كما ظهر في مقدمة هذا الكتاب التوثيقي - واحدا من أهم أنواع الفنون التطبيقية. ويعتبر الخزف أيضا من الفنون القديمة الحديثة؛ فهو من الفنون التي عرفها الإنسان منذ العصور الأولى من تاريخ البشرية. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا الفن لم يندثر ولم ينته، وإنما ظل يستجيب للتطورات الحياتية ويتطور معها. فبعد أن كان الخزف يستعمل كأدوات مهمة للحياة اليومية أصبح الآن فرعا مهما وحيويا من فروع الفنون التطبيقية، ووسيلة للتعبير الفني عن الأحداث المختلفة في الحياة. والخزف هو أحد أوجه الإبداع التي تتيح للفنان مساحات لا نهائية من التشكيل والتعبير والابتكار.

لذلك، فقد أعطى خبراء الآثار اهتماما كبيرا لمتابعة تطور صناعات الخزف الذي تنوعت أشكاله ما بين فخار خال من الخزف إلى فخار متناسق الأجزاء وموزون الأبعاد، وأعمال وروائع مزجت بين مهارة الصانع وعبقرية الفنان، وصولا إلى الأشكال الأخرى من الإبداع.

ويعد هذا الكتاب من الأعمال الفنية التوثيقية الرائدة، حيث توفر على متابعة فن الخزف خلال العقود الأخيرة في الكويت، وذلك من خلال النظر إلى أعمال عدد من التشكيليين الموهوبين في هذا المجال بالرؤية والدراسة والتحليل.

جاء غلاف الكتاب ذي الخلفية السوداء معبرا عن إحدى مراحل تصنيع الخزف، حيث ظهرت النار متوهجة، وربما أراد الكاتبان من ذلك أن يوضحا الطاقة الهائلة التي يمكن أن تخرج من تلك المادة الخام - الطين - لتتحول إلى نتاج لانهائي من قطع الخزف التي تتيح للفنان إخراج طاقاته الإبداعية وإطلاق أفكاره إلى العنان، فالنار أساس تطويع خامة الطين، وترتبط به حتى خروج القطعة الخزفية إلى النور، وللنار قوة تمكنها من تليين الحديد، فما بال الحال والطين اللين بالفعل! أما شعاع الدخان الذي خرج من هذه النار فربما كان إشارة إلى الفكرة أو الثمرة التي تخرج من قلب تلك المادة الصماء نتيجة تفاعل العناصر الثلاثة: الإنسان، والنار، والطين. وقد اتخذت صفحات الكتاب اللون الأحمر ومشتقاته إطارا لها ليقطع فراغ المساحات البيضاء ويحافظ على شحذ الذهن داخل دائرة فن الخزف.

الأسير - الفنانة جميلة جوهر

وبتصفح الكتاب، ذي المائة والسبع والتسعين صفحة، بشكل سريع نجد أنه يتكون من ستة أجزاء رئيسة. يبدأ الكتاب بعرض لرؤى المتخصصين في ذلك المجال بدءا من تقديم الكتاب الذي قام به الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الأستاذ بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي، ثم مدير إدارة الفنون التشكيلية الكويتية عبدالهادي الوطيان، مرورا بالكلمة التي وجهها كاتبا العمل الفني: الفنان علي العوض، والفنان حميد خزعل، عن الحركة التشكيلية في الكويت بشكل عام، وحركة الخزف الكويتي بشكل خاص. أما رابع أجزاء الكتاب فيشتمل على شرح وتحليل حالة فن الخزف في الكويت، ويتفرع منه تناول عدد من الفنانين التشكيليين الكويتيين بشكل منفرد. فقد تناول الكتاب أعمال الخزف لثمانية من الفنانين وهم: عيسى صقر، وعدنان العبيد، وعباس مالك، والدكتورة صفوت نورالدين، وعيسى محمد، وفواز الدويش، وجميلة جوهر، وعلي العوض. ثم يختتم الكتاب أجزاءه بالجزء التعريفي للفنانين التشكيليين الذي جاء تحت عنوان «السير الذاتية».

تطل مقدمة الكتاب على القارئ لتؤكد أن الخزف تراث ومدلول حضاري، وأن هذه الصناعة - صناعة الخزف - قد عرفت انتشارا واسعا في بلدان المشرق، بل وامتدت إلى المغرب والأندلس، حيث عُرف هذا الفن في عصر الدولة الإسلامية. وبالنظر إلى حالة فن الخزف في الكويت يرى الكتاب أنه خلال السنوات والعقود الأخيرة زاد الاهتمام في الكويت بهذا الفن، حتى تكونت نواة ثروة من هذا الفن وهي مرشحة للازدياد المستمر.

أما ثاني أجزاء الكتاب، الذي يتعلق برؤية إدارة الفنون التشكيلية، فيرى عبدالهادي الوطيان أن كلا من الفنان حميد خزعل، والفنان علي العوض قد خاضا في عملية توثيق الفنون التشكيلية العديد من الجولات، خاصة باعتبارهما من أهم الفنانين التشكيليين في دولة الكويت. ومن ثم، فقد جاء هذا الكتاب ثمرة لعمليات من البحث في المراجع ومصادر المعلومات المختلفة سواء من خلال الكتابات أو الصور، خصوصا فيما يتعلق بجزيرة فيلكا التي فيها اكتشف العديد من الآثار المتعلقة بالخزف والفخار ومراحل تصنيعه.

وعن رؤية الكاتبين الفنانين علي العوض، وحميد خزعل لهذا العمل ومراحله حتى الوصول إلى خروج هذا الكتاب إلى دائرة الضوء، فقد أرجعا الاهتمام بالخزف الكويتي واحتلاله مكانة متقدمة بين الفنون التشكيلية في الكويت إلى سنة ١٩٩١ حيث تجمع عدد كبير من الفنانين الذين توفرت لديهم الموهبة، بالإضافة إلى الإصرار والرغبة في العمل والإبداع واللجوء إلى هذا الفن كجسر ثقافي يربطهم بفناني الخزف على مستوى الدول العربية والعالم ككل. ثم جاء الحديث عن أهمية الكتاب التي تكمن في كونه خطوة لتأكيد أهمية الخزف كفن جمالي متجدد في الحياة التشكيلية الكويتية المعاصرة، وصورة مشرقة من صور العطاء الإبداعي لإرساء مسيرة الحركة الثقافية والفنية في الكويت.

وعن التجديد في الرؤية البصرية والفكرية للخزف الكويتي المعاصر: قدم الكتاب رؤية تاريخية ثم معاصرة وتحليلية لفن الخزف في الكويت وأهم فنانيه، حيث يمتزج التاريخي بالمعاصر. فبالنظر إلى الوقت المعاصر وتاريخ الخزف الحديث في الكويت نجد أنه يعود إلى سنة ١٩٥٧ مع إنشاء المرسم الحر الذي كان يقوم على تبني الهوايات والعناية بها، وإن كانت تلك المحاولة لم يكتب لها النجاح أو الاستمرار. ثم بالنظر إلى الخلفية التاريخية للخزف في الكويت فإن الحديث يتطرق إلى المكتشفات التاريخية التي عثرت عليها عمليات الكشف الأثري في جزيرة فيلكا على يد البعثة الدنماركية بداية من سنة ١٩٥٨ وحتى سنة ١٩٦٣، حيث عثرت تلك البعثة على حطام لمبنى يتكون من عدة

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك — مؤسسات: ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

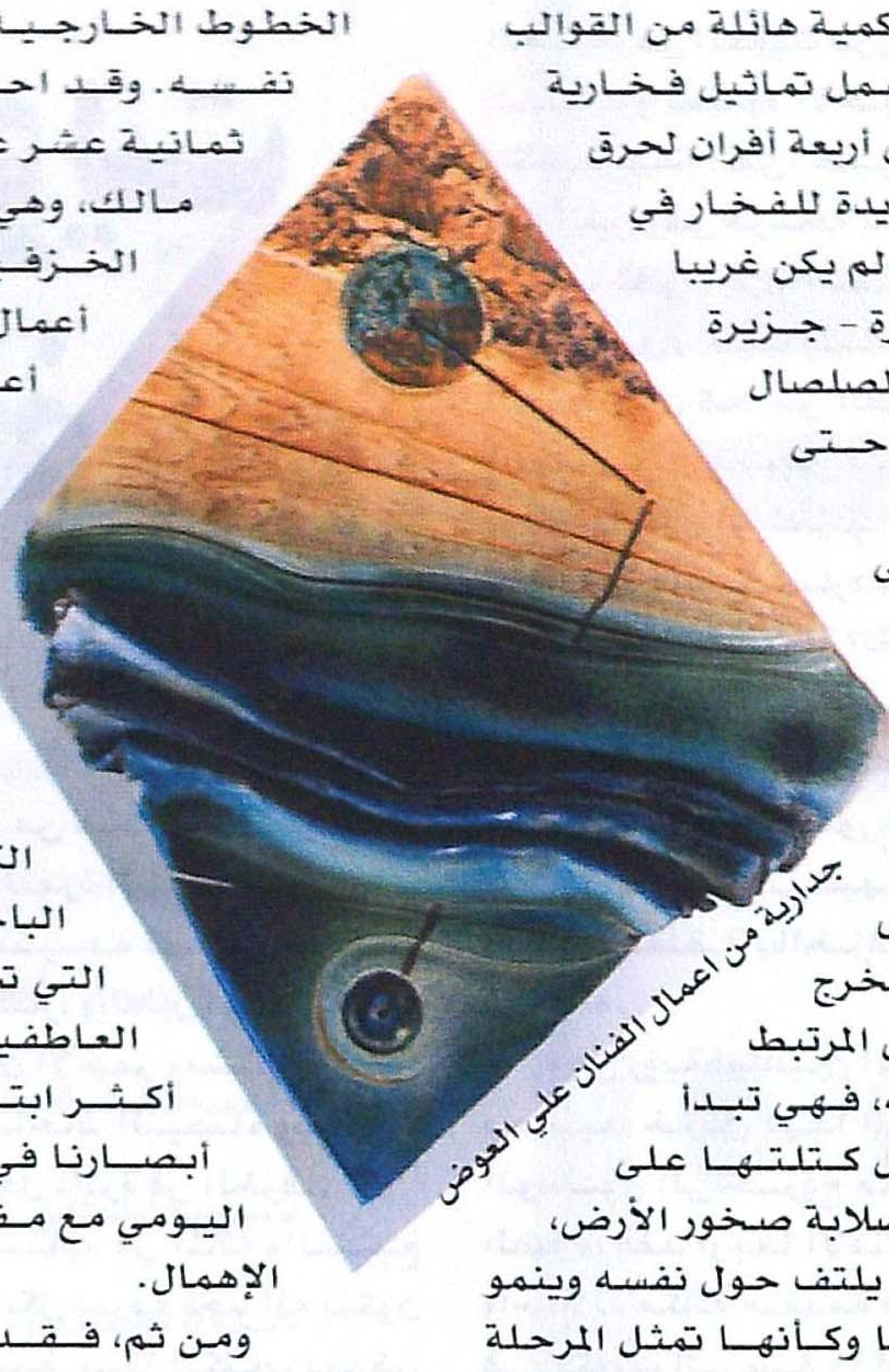
حجرات تحتوي على كمية هائلة من القوالب التي تستخدم في عمل تماثيل فخارية صغيرة. بالإضافة إلى أربعة أفران لحرق الفخار ومخازن عديدة للفخار في تلك الفترة. ومن ثم، لم يكن غريبا أن تكون هذه الجزيرة - جزيرة فيلكا - مقرا لإنتاج الصلصال المحمص بالشمس حتى اكتشاف البترول.

الفنان عيسى صقر، وهو أول الفنانين الكويتيين الذين احتوى الكتاب على أعمالهم في الخزف. وقد رأى الكتاب أن أعمالهم تخرج من رحم عالمه الخاص المرتبط ببيئته ومحيطه، فهي تبدأ بالأرض التي تتشكل كتلتها على هيئة امرأة تنصب بصلابة صخور الأرض، وتحرك كأنها إعصار يلتف حول نفسه وينمو من ترابها وريحها وكأنها تمثل المرحلة التالية بعد الجفاف، تلك الكتلة الخزفية الصماء التي نفذت بصياغة فنية مزجت روحها ببساطة الشكل، ونفذت برؤية فلسفية لحالة كونية تثير الرعب والهلع في نفوس البشر عندما تضرب المياه اليانعة، فتحول كل شيء إلى سطوح خشنة لا روح فيها تمتد من واقع الرؤية البصرية إلى واقع السلوك الإنساني المعاصر.

وقد تضمن الكتاب أحد عشر عملا وهي: امرأة، حيوان خرافي، الجفاف، الأرض، الكويت بلد الأسرة الواحدة، الخبير، بالإضافة إلى تشكيلات خزفية.

الفنان عدنان العبيد، الذي سعى للبحث عن الخصوصية الفنية للوصول إلى التميز بدأ مع الألوان الطبيعية واعتبر أن الطبيعة سيدة نفسها وملهمة الفنان. وقد احتوى الكتاب على سبعة تشكيلات خزفية أبدعها الفنان عدنان العبيد من الطينات المختلفة.

الفنان عباس مالك، حيث رأى الكتاب أن تجربته الخزفية قد ركزت على إيجاد شكل وكتلة يتفقان على احتواء عدد من المفردات البيئية والإنسانية، وهي الصياغة التي تقترب من الإحساس العام لفن النحت، إلا أنها لم تفقد روح المادة أو طبيعتها في التأكيد على أهمية تعايشها مع مساحة الفراغ المحيط بها ومع الحفاظ على الخطوط الخارجية للعمل في الوقت نفسه. وقد احتوى الكتاب على ثمانية عشر عملا للفنان عباس مالك، وهي بعض التشكيلات الخزفية بالإضافة إلى أعمال: رقصة شعبية، قل أعوذ برب الناس، قل هو الله أحد، لفظ الجلالة على طبعة، فازة، أمومة.


جدارية من اعمال الفنان علي العوض

الفنانة الدكتورة صفوت نورالدين، حيث رأى الكتاب أنها الخزافة الباحثة عن أدق الأشياء التي تحتويها اعتباراتنا العاطفية اليومية، إلا أنها أكثر ابتعادا عن محيط أبصارنا في تفاعل الإنسان اليومي مع مفرداتها بكثير من الإهمال.

ومن ثم، فقد جاءت الأعمال الثمانية التي احتوى عليها الكتاب من دون عنوان - في معظمها - نظرا إلى أنها استعملت موادها من أشياء نستعملها في حياتنا اليومية، ولكن تباينت طريقة تعامل الدكتورة صفوت نورالدين معها.

الفنان عيسى محمد، يرى الكتاب أن هذا الفنان يبدأ مرحلة الأشكال الخزفية المنحوتة ذات الامتداد البصري الأفقي، ولتحقيق التناسب الأمثل مع بيئة العرض والاستفادة من الفراغ كمكمل بصري للعمل، وقد عمد إلى تكبير كتلة وتشكيلها بصورة تركيبية، تخدم أجزاؤها قيمه الفنية والتجريبية في احتواء المفردات البيئية ضمن فكرة العمل الفني. اشتمل الكتاب على تسعة أعمال للفنان عيسى محمد ومنها ثلاثة تشكيلات خزفية بالإضافة إلى وعاء، عمل مركب وهو الناس.

الفنان فواز الدويش، الذي استعمل البيئة الصحراوية والبيئة البحرية مع الإصرار على أن يحتفظ كل منهما بخصائصه وأسلوبه أثناء طرحه الفني لكل منهما وأن يحتفظ كل منهما بخصوصيته البصرية وهو يتعامل معها خزفيا. وقد تضمن الكتاب ثمانية أعمال للفنان فوزي الدويش وهي: من الماضي، قل هو الله أحد، لقاء، فولكلور شعبي، النقش على جدار الزمن، بالإضافة إلى بعض التشكيلات الخزفية.

الفنانة جميلة جوهر، الرقة أهم ما يميز أعمالها. كما تعبر ألوانها مساحات أعمالها الخزفية بهدوء ورفق، فتمس سطوحها مسا، تاركا للون الطينة المحروقة فرصة التعبير المطلقة. وربما يزداد ذلك وضوحا من خلال أعمالها الأحد عشر التي احتوى عليها الكتاب؛ فيكفي معرفة أسماء تلك الأعمال لادراك جزء كبير من فلسفة تلك الفنانة التي تحتاج أعمالها إلى كثير من التأمل وهي: الأسير، رغم اليأس، الأمل، الانتظار، زنزانة الأسير، حريتي، الحرية، ساعة الفرج، الأثر الضائع.

الفنان علي العوض، يرى الكتاب أن الفنان علي العوض لم يسلب من الخزف خصوصيته التقليدية، بل تمثل دوره الإبداعي في إيجاد صورة جمالية جديدة للقطعة الخزفية في سلوك شكلها العام المتناغم مع محيطها الفراغي وملمس سطوحها، ورونقها اللوني، مضيفا إلى هذه المادة في بعض الأحيان مادة الحديد على شكل أسياخ لربط القطع الخزفية في التكوين الواحد مستفيدا من الطلاءات الخاصة المحتوية على أكاسيد معدنية مطفأة لها إحساس مقارب لخامة الحديد.

احتوى الكتاب على سبعة وعشرين عملا للفنان علي العوض غطت أمورا وأحداثا متعددة للحياة، كما حملت فلسفات متعددة ومتباينة ومنها: محاولة الوصول، الأمومة، ذكر وأنثى، فيلكا، برميل النفط وبقعة الزيت، الأسير، كويت بعد التحرير، تل سعد وسعيدة.

وأخيرا، فإن الإبحار عبر صفحات هذا الكتاب التوثيقي تصل بقارئه إلى نتيجة: أن «الخزف في الكويت» يعد من أهم الكتب التوثيقية التي تمثل إضافة إلى مكتبة الفن التشكيلي في الكويت بشكل عام وفي فن الخزف بشكل خاص، فيما يتعلق برصد حركة فن الخزف من خلال تاريخه وأهم تطوراته وأبرز فنانيه. بالإضافة إلى ذلك، جمع الكتاب بين الترتيب المنطقي في عرض أجزائه، والإخراج الشيق والتحليل الفني. حيث سرد تاريخ الخزف في الكويت ثم تعرض لأهم فنانيه وأعمالهم واتجاهاتهم الفنية ثم التعريف بهؤلاء الفنانين ◆

من اعمال الفنان عيسى صقر

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

دولة الكويت:
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

دولة الإمارات العربية المتحدة:
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 97142666115 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

المملكة العربية السعودية:
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سوريا - دمشق ص.ب 12035 (9631)
ت - 2127797 فاكس 2122532

جمهورية مصر العربية:
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت - 5796326 فاكس 7703196

المملكة المغربية:
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
(سبريس) - زنقة سجلماسة الدار البيضاء 70
ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

دولة تونس:
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت - 322499 فاكس - 323004 (21671)

دولة لبنان:
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت - 487999 فاكس - 488882 (9611)

دولة اليمن:
القائد للتوزيع والنشر - ص. ب 3084
ت - 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

المملكة الأردنية الهاشمية:
وكالة التوزيع الأردنية - عمان ص.ب 375 عمان - 11118 - ت - 5358855 فاكس 5337733 (9626)

مملكة البحرين:
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

سلطنة عمان:
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 - 788344 فاكس 706512

دولة قطر:
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

دولة فلسطين:
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

دولة السودان:
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

نيويورك:
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL - 4725488
1718 - 4725493 FAX

لندن:
UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED - POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL 020 8742 3344 - FAX: 2081421280

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

أكره وأدين العنف بجميع صوره، عنف الإنسان على أخيه الإنسان، وعنف الإنسان على باقي المخلوقات: الحيوانات والشجر والحجر. من هذا المنطلق، أقف دائما عاجزا عن فهم وتفسير وحشية الإنسان، وقسوة وتعطش بعض البشر للقتل والبطش والدماء والدمار، وتلذذ البعض في سحق بني جلدته الإنسان، وبمختلف الأشكال الهمجية.

لا أظن الإنسان مخلوقا متوحشا بطبعه. وإذا كانت المسيرة البشرية تقول بمعيشة الإنسان الأول في الغابات عاريا أمام ظواهر الطبيعة القاسية، وفي مواجهة الوحوش الضواري، فإنه احتاج بغريزة حب البقاء أن يحيا على هيئة مجاميع، وأن ينظم ويرص صفوفه، رجالا ونساء، في وجه العاديات، وذلك كي يضمن وجوده وبقاءه، ولا أظن أن الإنسان في تلك السنين السحيقة كان مسكونا بهاجس قتل وسحق أخيه الإنسان، فكل شيء كان مشاعا، وليس من سبب يدعو إلى قتال البشر مع البشر. وربما في مرحلة لاحقة جاء الرسل والأديان لتنظيم حياة البشر، والحث والتبشير بالسلام والمحبة، والأمر بالخير من الأفعال، والنهي عن المنكر منها.

لا أدري سببا يجعل من مسيرة الإنسان، وعبر تراكم الخبرة البشرية، تأتي بهذا الشكل من الوحشية الذي نرى في كل يوم. ولكوننا نعيش عصر ثورة المعلومات، وعصر الهندسة الوراثية، فربما بات لزاما الوقوف على ذلك الجين اللعين الذي صاحب الإنسان منذ ميلاده، وكان سببا لجنوحه ووحشيته.

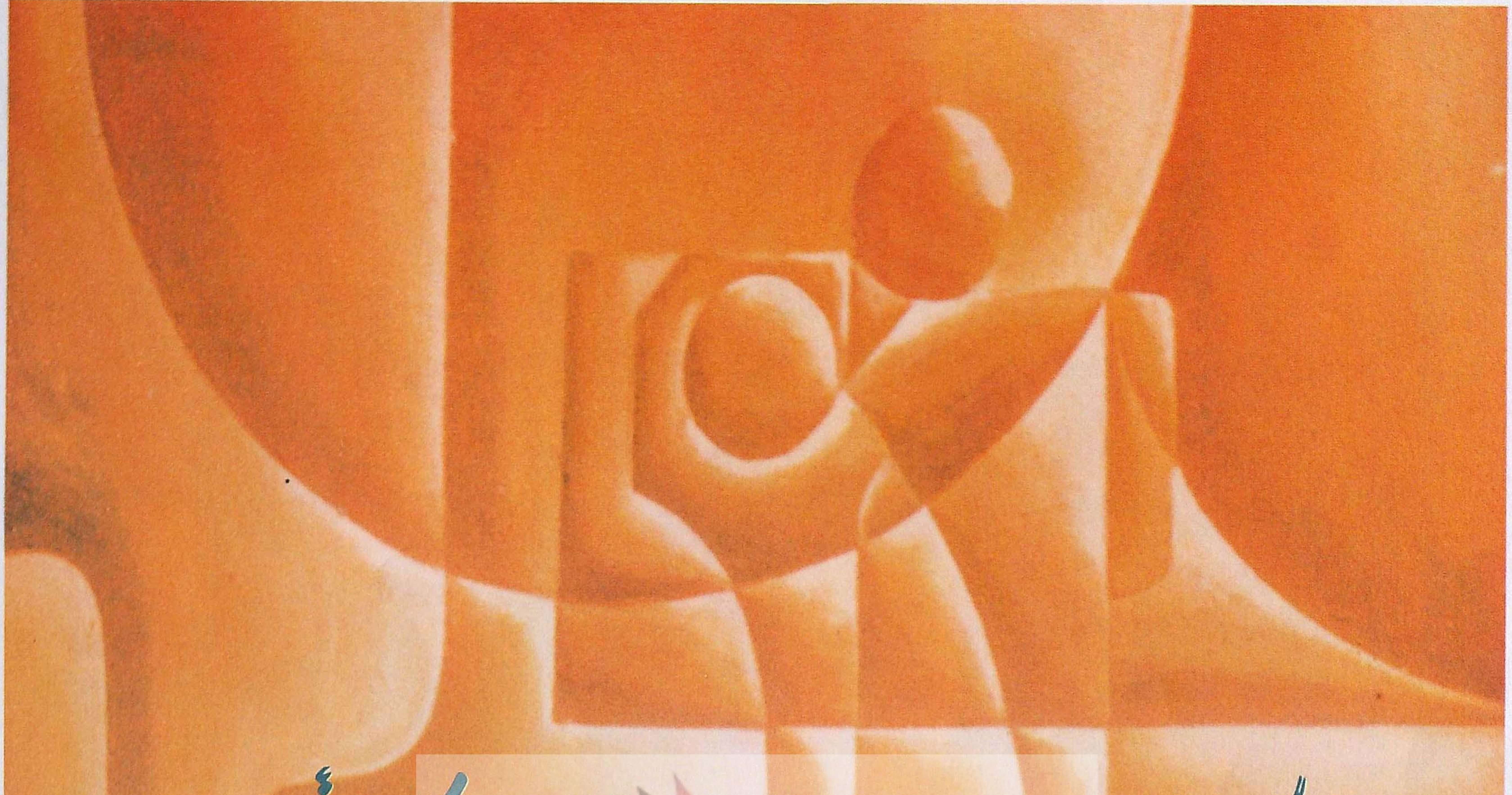
أرى أن الأصل في معاملة الإنسان لأخيه الإنسان، كان من المفترض أن يكون التواصل والتفاهم السلمي، والتعايش على كوكبنا الصغير بالود والسلم وتبادل المنفعة، وأن الاستثناء هو اللقاء في ساحة الحرب والدم والموت. لكن التاريخ البشري، ماضيا وحاضرا، يقول خلاف ذلك، فأبدا كان الإنسان جد جاد في اختراع آلة الموت الفتاكة كل يوم، وجد مأخوذ بتجربة فعاليتها لسحق وإقصاء أخيه الإنسان، على الرغم من محاولات متواصلة، لا تنفك تنادي بالسلام والحب والعدل عنوانا للحياة.

إن الفن، في أهم تجلياته، كان ولم يزل، أحد الأصوات الأعلى لتكريم حياة الإنسان، وجعلها أكثر رحمة ومحبة. الفن عبر جميع أجناسه وصوره، في معناه الأسمى هو محاولة لخلق وتصوير واقع مواز للواقع الحياتي، لكنه واقع أكثر رحمة وعدلا وسلاما وحبا، واقع يرتفع فوق الواقع البشري المرير، ويقدم عالما وحياة تقوم على إحقاق الحق، وانصاف المظلوم، ونيل الحبيب لحبيبه. لذا فإننا أحوج ما نكون في أيامنا هذه إلى الفن الجاد والمخلص لقضايا الإنسان، الفن الذي يقدم فسحة من الأمل في زمن وعصر مجنونين، الفن الذي ربما يلتف حوله كل البشر على اختلاف أجناسهم ولغاتهم ودياناتهم ومللهم، يلتفون حوله لأنه شيء خاص يناجي الروح الكامنة في الإنسان، الروح في معناها المطلق، والعواطف في معناها المطلق، والإنسان في مطلقه، وربما هذا وحده، يعطي تفسيرا لوقوف الملايين أمام لوحة «الجرنيكا»، ورواية «الجريمة والعقاب»، وشعر جبران خليل جبران، ومسرح شكسبير.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسم: صلاح قطب • قصيدة: عيسى الشيخ حسن



لم يكن ظل صديقي عاليا.. كي أستريح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين آخينا البنفسج يا صديقي / كان ثمة إخوةٌ نادوا علينا / أن أقيموا أول الموتِ، ولا تنتظروا / شفقا يبكي / وكان ثمة أصدقاء تناثروا مثل الأهلة / واستباحوا كل حزني / حين مروا / وارتقوا درج الغياب.

كان ثمة إخوةٌ نادوا علينا / وتهادوا خوفهم / وتعاموا عن هزائمنا... طويلا / ومشوا في النصِّ ليلا / لم يرافقهم أحدٌ / وتهادوا جفنها المبلولَ من «زعلٍ» / ونادوا / أن أقيموا أول الوردِ / وحثوا موتكم نحو مساءٍ / لم يغسِّل وجهه دمع سحاب.

كان ثمة ما يردُّ النهر عن بردِ الشتاء / وكان من يبكي علينا لا يقول رأيتكم في أول الموتِ / وكنا / نملأ الريحَ صراخًا / ثم نمضي / خببا ولهانَ بالنثرِ / وكنا نهجسُ الموت / ونضحك من غشامتنا / ونغضي / غائمين كعادةِ الثاوين في الذكرى / وصاخبين كنشوة الجرحِ الغضيرِ / وكان ثمة إخوةٌ في آخرِ النهر، مضوا / يتبادلون بريدهم / ويسلمون على القيامةِ / علمونا كيف يجترح الجنون / وكيف نتقنُ فتنةَ النصِّ الجديد / وكيف نقبس جمرة الوعدِ الخبيئة في السطور / وكيف نبكي / حين لم تحنُ علينا غيمةٌ / أو نجمةٌ، تركت جهات الليلِ وارتاحت قليلا / كان ثمة إخوةٌ / كتبوا على خدِّ الهواء رحيلهم / ورموا على الورد السلام / فأورقوا في أول البيت / وناموا في القصيدة.

كان ثمة عابرون إلى الخديعةِ / يكتبون سماءهم بنشيدنا / ويسافرون إلى النهايةِ / حاملين فخاخهم / وجهاتنا / وبلادهم / ورثاتنا/ ودعاءهم / وصلاتنا / وخيوط أسئلة تتيه الآن في ثوب اللغهْ: ما غاية الشعراء من نثر الحديقة، عندما نرث الخُطى / ومتى ستأخذنا القصيدة في ارتباك نشيجها، بل كيف نصعدُ / ثم نصعدُ / في الجنونِ / وما المسافة في دروب الصاعدين. وكان حلمٌ / لم نسيّج حوله إلا مرورا ضيقا بالوقت، يعدو / وامضا / عذبا / خجولا / قارئا رمح الكنايةِ / في التقاويمِ الجديدةِ / كان ثمة إخوةٌ مروا عليه / وسلّموا / سكبوا له نايا عليلا / وارتدوا شوق النوافذ / واستراحوا وثّقوا بالرمل حزنَ الريح / واستلقوا فرادى / نائمين / ونادمين / وهائمين... بلا وسائدَ كوّمت أحلامهم تحت اللحافِ / ولا بكاءٍ صالح للقلبِ / أو حتى تعب.

• • •

للبنفسج أن «يدشرني» ويرحل / للبنفسج أن يغني / تاركا شجري على قوس البكاءْ / وتاركا موتي قليلَ الأغنياتِ / وللبنفسج أن يمر بباب حزني / صاعدا هذا الشجى / ناثرا في أول السفر اعترافا دافئا: لم يكن ظل صديقي عاليا.. كي أستريحْ.

حين آخينا القصيدةَ يا صديقي / وتهادينا الظلالْ / وتبادلنا جهات القلب والشعرِ / وحلم الأشقياءْ / ثم غادرَنا البنفسجُ / والسفينةُ / والبحارُ / ونبضُ عشاقٍ قليلينَ / وجيشٌ من زبدْ

كان ثمة إخوةٌ في الحزنِ / مرّوا / ...... كم مشوا في النصِّ ليلا / لم يرافقهم أحدْ.